INFORMATION LITTÉRAIRE

Volume 2

1950

Paris 1950

KRAUS REPRINT
Nendeln / Liechtenstein
1972

Reprinted by arrangement with J. B. Baillière et Fils, Paris
KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1972

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden

TABLE DES MATIÈRES DE LA II[e] ANNÉE
1950

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Généralités

XVI[e] siècle

XVII[e] siècle

XVIII[e] siècle

XIX[e] siècle

XX[e] siècle

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

Rome

Littérature :

Civilisation :

Grèce

BIBLIOGRAPHIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Articles de doctrine :

Mises au point et exercices pratiques :

INDEX ALPHABÉTIQUE PAR NOMS D'AUTEURS

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)
Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202.. — R. C. Seine 7.432. — R. P. Seine C. A. 4.615

2e ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1950

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

2e ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1950

Ont collaboré à ce numéro :

P. BOYANCÉ, Professeur à la Sorbonne. — P. CLARAC, Inspecteur général de l'Instruction publique. — Ch. DÉDÉYAN, Professeur à la Sorbonne. — J. DESJARDINS, Inspecteur général de l'Instruction publique. — J. DUCHEMIN, Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Poitiers. — J. HELLEGOUARC'H, Assistant à la Faculté des Lettres de Lille. — H. LE BONNIEC, Maître de conférences à la Faculté des Lettres de Nancy. — R. PONS, Professeur de Première supérieure au Lycée Louis-le-Grand. — V.-L. SAULNIER, Maître de conférences à la Sorbonne. — J. VOISINE, Assistant à la Sorbonne. — A. WEIL, Professeur honoraire au Lycée Janson-de-Sailly.

Prix de l'abonnement : France, **700 fr.**; Étranger, **900 fr.**; le numéro, **175 fr.**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Introduction à l'étude de Joachim Du Bellay

A considérer la destinée posthume des auteurs, hors du cas d'oubli (temporaire ou définitif), trois cas se présentent. Les destinées orageuses de ceux dont la *pensée* prête à controverse ou à critique : ainsi de Rabelais. Les destinées agitées de ceux dont les formes d'art, l'aspect *littéraire*, ne sont pas pour être agréés de toute époque : ainsi de Ronsard. Enfin — c'est le cas de Du Bellay — la calme survie de ceux qui, pour ne poser de grave scrupule sur aucun des deux tableaux, semblent préservés de l'orage et de la tempête : pour ne pas connaître le mépris, ceux-là ne sauront jamais l'éclairage de la gloire; ils se contenteront de l'estime.

Du Bellay a écrit quelques pièces assez illustres; qu'il demeure le régal des délicats, on peut en convenir : outre que les *Regrets* représentent le modèle des textes d'explication à l'usage des classes. Assez terne, la renommée qui se reconnaît à ces signes. Si toutefois c'en est un meilleur d'inspirer l'ardeur de la critique, comment ne pas voir que, sur Du Bellay, l'on a, en somme, peu travaillé ? Une revue, naguère, lui fut dévouée, et parut même sous son sceau (1) : moins heureuse que sa cadette rabelaisienne, elle fut éphémère; et ce n'est pas (tant s'en faut) à chaque livraison, ni même chaque année, que les revues seiziémistes (nées, un peu, de ses cendres) rappellent le regard sur celui que, pour souligner une notoriété familière, elle nommait, sans plus, « Joachim ».

Ce n'est pas qu'on l'ait oublié : aussi populaire, sinon plus, que Ronsard, il semble aussi bien « repéré » que lui. Ce n'est pas qu'il manque d'intérêt, dans sa personne ni dans son œuvre : le tempérament de l'homme a de quoi retenir, et son talent, et ses appartenances — tant il touche de choses maîtresses (hommes, milieux, courants), placé qu'il est au carrefour de la Renaissance triomphante. A cette mollesse d'estime qu'on lui voue d'ordinaire, nous ne trouverons que deux causes. D'abord, il paraît sans mystère : erreur ou non, l'impression n'est pas faite pour pousser vers lui une curiosité vigoureuse. Et puis, il fut toujours, si l'on peut dire, à l'abri de Ronsard. A l'abri de la tempête, disions-nous; et c'est Ronsard qui le couvre : mais le mettant dans la même mesure à l'abri du soleil. La comparaison avec Ronsard s'impose, inévitable autant qu'injuste. De ce compagnonnage gênant, Du Bellay ne fut pas sans profiter parfois : et dans chaque occasion où se trouvait réhabilitée notre poésie de la Renaissance, tous ceux ou tous les temps qui jugèrent démesurée l'« audace » du Vendômois trouvaient à leur épouvante une compensation confortable : on se retrouvait chez Du Bellay — tout de même que, parti pour rendre justice aux Lyonnais, si les épines de Maurice Scève demeuraient piquantes, on se rabattait commodément, pour se rassurer, sur la Belle Cordière.

L'Angevin mérite mieux. Et qu'il ait fourni matière à peu de travaux, c'est du moins ce qui doit permettre de faire rapidement le point, en quelques lignes : l'enquête *bibliographique* se pose en des termes assez simples. En revanche, l'on a d'autant plus de mal à cerner les *problèmes* qui surviennent à son propos : mais qu'il s'en trouve encore, n'en doutons pas: Du Bellay, écrivait un jour un critique, c'est « un thème que beaucoup croyaient épuisé » (2) : on était, à

(1) La *Revue de la Renaissance*, publiée par Séché.

(2) « Un bibliophile », dans la *Revue de la Renaissance*, t. I (1901), p. 62.

l'époque où se reporte ce propos, à la veille de la thèse de M. Henri Chamard, c'est-à-dire du premier demi-siècle qui ait sérieusement étudié le poète; n'est-ce pas assez dire qu'il y a toujours matière à travailler là où le regard paresseux se déclare si vite satisfait ? Restera enfin à essayer de définir le *tempérament* de l'humaniste et du poète : mais ici, ce n'est pas tellement affaire de travaux lentement entassés, puisque (tout en tâchant de répudier les caprices et les modes, pour s'élever, si elle existe, à l'objectivité du Beau), chaque époque se doit d'être juge.

I. — LES BASES DE L'ENQUÊTE

(Instruments de travail)

Il est de bon usage, au seuil d'une enquête (3), de saluer le ou les noms des chercheurs qui, sur le chantier, travaillèrent le plus. Nous n'aurons pas, ici, à hésiter longtemps. L'ensemble de travaux d'où il faut partir est celui de M. Henri Chamard, professeur honoraire à la Sorbonne, qui a jusqu'ici consacré à l'Angevin le meilleur de ses forces.

1° Travaux de H. Chamard

Son *Joachim Du Bellay* (Lille, Le Bigot, 1900), et son *Histoire de la Pléiade* (Paris, Didier, 1939-1940, 4 vol.), restent deux ouvrages de base : l'un, la meilleure monographie sur l'auteur; l'autre, le meilleur livre de situation générale. Ils encadrent toutes les recherches menées par M. Chamard sur son poète favori, au cours, déjà, de plusieurs décades, et notamment la gestation de ses cours de Sorbonne sur la théorie et l'œuvre littéraire de la Pléiade, qui ont été publiés (Tournier et Constans).

L'édition des œuvres complètes de Du Bellay préparée par le même critique dispense l'étudiant de recourir à toute autre. Elle comprend, d'une part, sous le titre d'*Œuvres poétiques*, l'ensemble des poésies françaises, réparties suivant un plan méthodique, savoir : tomes I et II, *Recueils de sonnets;* tomes III à V, *Recueils lyriques;* tome VI (en 2 volumes), *Discours et traductions.* Au total, 7 volumes (Soc. des Textes franç. modernes, 1904-1931; actuellement à la librairie M. Didier). Elle comprend d'autre part l'édition commentée de la *Deffence et Illustration,* dont il existe deux états. Le premier (Paris, Fontemoing, 1904), offre l'avantage d'une annotation copieuse; le plus récent (S.T.F.M., Didier, 1948), plus sobre de gloses, a l'intérêt d'avoir profité d'enquêtes nouvelles, notamment sur le chapitre des sources italiennes.

Enfin, H. Chamard vient de nous donner, dans le *Bulletin du Bibliophile* (sept.-oct. 1949) une excellente *Bibliographie des œuvres de Du Bellay;* suivant l'ordre des temps, elle offre ainsi la chronologie des publications de l'auteur, indispensable à suivre en vue d'une enquête sur l'itinéraire du poète, et sur son œuvre considérée dans son développement.

2° Textes d'étude

Des éditions récentes ont fait avancer sur quelques points la connaissance du poète. On signalera les éditions des *Antiquitez* et des *Regrets* par E. Droz (Genève et Lille, Droz, 1945) et P. Grimal (Paris, Edit. de Cluny, 1949); celle des *Divers jeux rustiques* par V.-L. Saulnier (Genève et Lille, Droz, 1947). On vient enfin de donner une reproduction phototypique de l'édition originale de la *Deffence* (même éditeur, 1949).

Pour les poésies latines de Du Bellay, on en trouvera le plus beau morceau, les *Poemata,* reproduit dans l'édition Courbet des *Poésies* (Paris, Garnier, 1919). Une des sections du livre, les *Amores,* a été l'objet d'une traduction partielle, par Thierry Sandre, sous le titre *Les amours de Faustine* (Amiens, Malfère, 1923).

Nous avons trop peu de lettres du poète, mais plusieurs éclairent sa route. Elles nous ont été révélées par Pierre de Nolhac, dans ses *Lettres de J. du Bellay* (Paris, Charavay, 1883), et deux articles de la *Revue d'histoire littéraire* (1894 et 1899).

(3) Je donne une bibliographie plus complète dans mon cours sur les *Recueils romains* de Du Bellay.

3° Etudes critiques

Obligé de donner ici une bibliographie squelettique, nous sacrifierons toutes les contributions de détail.

Sur le milieu : le livre de Bourciez (*Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, 1886) forme une excellente introduction.

Théories littéraires : on verra notamment la thèse de Franchet (*Le poète et son œuvre d'après Ronsard*, 1922), et le récent ouvrage de R.-J. Clements. *Critical theory and practice of the Pleiade* (Harvard, 1942).

Imitations : on n'a bien étudié que les influences italiennes et platoniciennes. Voir, sur le premier point, N. Addamiano (*Delle opere poetiche francesi di J. d. B. e delle sue imitazioni italiane*, 1921), Sainati (*Jacopo Sannazaro e J. d. B.*, 1914) et J. Vianey (*Le Pétrarquisme en France au* XVIe *siècle*, 1909). Sur le second point, R.-V. Merrill, *The platonism of J. d. B.* (Chicago, 1923). L'ensemble du problème vient de fournir le sujet d'une petite thèse : H. Aebly. *Von der Imitation zur Originalität, Untersuchungen am Werke J. d. Bellays* (Zurich, 1942).

Etudes particulières sur certaines œuvres du poète. Pour la *Deffence*, l'étude de P. Villey sur ses *Sources italiennes* (1908); le meilleur commentaire de l'œuvre se trouvera dans la lecture des *Arts poétiques* contemporains, celui de Sebillet (éd. Gaiffe, 1913) et celui de Peletier (éd. Boulanger, 1930). Sur les *Regrets*, le petit livre de Vianey, *Les Regrets de Du Bellay* (Malfère, 1930), et l'article de R. Jasinski, *Sur la composition des Regrets* (Mélanges Lefranc, 1936). Sur les *Antiquitez :* V. L. Saulnier; *Commentaires sur les Antiquitez de Rome*, dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1950, fasc. I.

II. — LES PROBLÈMES
(Orientations de recherches)

Bien des problèmes d'ordre documentaire, qui se posent à propos de la plupart des auteurs et rendent l'étude difficile, nous sont, par Du Bellay, à peu près épargnés : problèmes de chronologie (dates de naissance et de mort), de bibliographie (datation d'œuvres, problèmes d'attribution). Il s'en pose, certes, à son propos, mais sans qu'ils prennent une particulière gravité.

D'autres ordres de problèmes sont, pour ainsi dire, démodés. Vers 1900 ou 1910, ils suscitaient la curiosité la plus vive; on les laisse, aujourd'hui, un peu dormir, soit que l'on craigne de continuer à tourner en rond, soit que l'importance de l'enjeu apparaisse comme insuffisante. Dans le premier cas se place le problème de l'identité d'Olive, la première dame chantée par le poète; dans le second, celui des origines de Joachim et de ses parentés.

Enfin, il est au moins un problème dont il faut, sinon réduire l'importance, tout au moins éclairer la valeur : celui des « sources », des imitations. Il a provoqué, depuis le début du siècle, d'excellentes contributions. Encore faut-il bien voir que la détection d'une source n'offre en elle-même qu'un intérêt de curiosité : l'intérêt de culture est dans l'étude de l'élaboration que le poète fait subir à ce qu'il emprunte, pour le faire sien. En outre, il y a lieu d'observer en cette matière une particulière prudence : tant de choses sont, à chaque époque, et sans que nous puissions toujours en faire le décompte exact, dans le domaine commun ! C'est le cas pour une foule de motifs de la poésie amoureuse, à la Renaissance. Seul un répertoire de ces lieux communs nous permettrait d'assurer, en présence d'un rapprochement de textes, que l'auteur s'est réellement inspiré du texte proposé, et n'a pas réinventé telle formule sur des souvenirs confus, en suivant une mode générale, une manière de penser et d'écrire qui était un peu à tout le monde. Reste que Du Bellay imite souvent de près des modèles précis, et qu'il indique parfois lui-même. Mais, hors le cas d'emprunt avoué, ne parlons de « source » et ne disons « imité de », que lorsque la ressemblance des pièces rapprochées est éclatante, et unique. Enfin, l'emprunt textuel d'un passage n'est pas le seul signe d' « imitation ». Il est des influences, parfois moins aisées à déceler dans le détail de la facture, et qui, nous semble-t-il, comptent davantage, dans la formation d'un esprit ou d'une œuvre : celles qui s'exercent sur l'inspiration même de l'auteur, et déterminent, non pas le choix d'une métaphore ou la syntaxe de trois vers, mais toute son attitude d'esprit devant son sujet. Les *Divers jeux rustiques* contiennent à coup sûr plus de vers traduits de Navagero ou du Pseudo-Virgile que de réminiscences de Ronsard : mais, dans toute la mesure où un esprit peut suivre un maître ou souffrir des affinités, c'est tout le regard du poète sur le monde, outre son dessein précis d'auteur, qui est ronsardien.

Tels sont les problèmes sur lesquels on n'a pas à appeler le regard. D'autres nous paraissent plus aigus.

1° Celui, d'abord, du tempérament de Du Bellay, psychologique, et physiologique. Notre poète est un malade, et il mourra avant d'atteindre la quarantaine : on le sait, mais on l'oublie souvent. Trop volontiers, à propos de tels cas, la critique se contente de fournir en préface une sorte d'hommage ému, et puis s'empresse d'étudier l'œuvre sans y prendre plus garde. Or, peu s'en faut, peut-être, que la maladie soit alors nécessaire, sinon à tout expliquer, du moins à tout comprendre, de l'œuvre : ni l'amertume, ni le sourire d'un Du Bellay, tuberculeux ou neurasthénique, ne peuvent avoir la couleur de ceux de Ronsard. Particulièrement aiguë est ici la question romaine : notre poète, à Rome, s'abandonne-t-il à l'aigreur où tombe trop aisément son humeur naturelle, ne trouve-t-il plus dans les vers qu'un médicament passable ? Ou bien travaille-t-il, à certaines heures, en authentique homme de lettres, qui ne se voit nullement avec indifférence en passe de perdre, absent, la place qu'il espérait dans la république des poètes ? Ou ne suit-il pas plutôt, selon les heures, l'une et l'autre de ces tentations ?

2° Quel est le dessein précis de la *Deffence ?* Trois points, ici, peuvent être considérés comme acquis. D'une part, dans l'idée, l'ouvrage n'est pas aussi révolutionnaire qu'il veut bien le dire : et plusieurs voix, dont deux ou trois s'étaient vraiment pu faire entendre, avaient déjà plaidé la cause du français, et réclamé l' « illustration » de la langue. D'autre part, dans son texte même, le livre n'est pas entièrement original : non seulement la mémoire de Du Bellay, riche de lectures, lui souffle mainte réminiscence de détail; mais plusieurs passages sont à peu près traduits du plaidoyer qu'un Italien, Sperone Speroni, avait dressé en faveur du toscan. Enfin, tant s'en faut que la *Deffence* ait provoqué l'enthousiasme : hors des amis de Ronsard, on est plutôt porté à discuter les intrépidités de ton qui caractérisaient le livre; les réserves d'un Des Autels (tout disposé pourtant à accepter Ronsard, puisqu'il lui fera bientôt la cour) sont ici significatives.

Il y a lieu d'insister sur trois autres considérations. D'abord, la *Deffence*, bruyant programme littéraire, est le premier en date de nos « manifestes » modernes; et, comme feront tous les autres, avec l'outrecuidance des débutants qui n'ont encore à peu près rien écrit, l'auteur proclame que le jour ne fait que se lever, par une ferveur d'enthousiasme qui doit faire paraître neuves des idées connues mais tièdes jusqu'alors, et aussi par un certain appétit de réclame; la condamnation sommaire du passé est toujours injuste : et non moins spectaculaire. Mais, à bien y regarder, la *Deffence* ne condamne pas en bloc tout le passé littéraire national : pas même l'ensemble des Marotiques; ceux qu'elle vilipende proprement, ce sont les poètes de second choix, les Habert et les Fontaine : mais si l'hommage à Scève et à Marot n'est pas d'une extrême chaleur, on a su du moins les distinguer du troupeau. Une question enfin se pose, délicate et nécessaire : dans quelle mesure la *Deffence* traduit-elle les projets de Ronsard et de ses amis, dans quelle mesure porte-t-elle la marque de Du Bellay ? Nous sommes ici réduits aux conjectures : une enquête minutieuse qui comparerait le texte à l'ensemble de l'œuvre de Ronsard et de Du Bellay pourrait nous donner des lueurs nouvelles.

3° La situation précise de Du Bellay dans son siècle. Trop longtemps, l'époque 1500-1550 fut considérée comme une simple préparation à mieux, la « préparation » de la Pléiade : tout de même que les années 1600-1660, comme un simple acheminement au Classicisme. A mesure que l'on prend mieux conscience de la qualité et des efforts personnels de tels âges, qui ne sont pas plus que d'autres des vestibules, mais des aires particulières, on devient plus exigeant sur la définition de la place où se situent les « grands auteurs » qui vinrent ensuite. Pour un Du Bellay, la question est de préciser comment il se situe par rapport aux grands courants et aux groupes ou familles poétiques du demi-siècle qui le précède : Rhétoriqueurs, Marotiques, Néo-latins, Lyonnais, Platoniciens et Pétrarquistes. Des pages restent à écrire sur la nature exacte de la « révolte » qui oppose notre poète au Moyen âge, et à la manière marotique : révolte qui ne va pas sans une fidélité concurrente.

4° L'itinéraire littéraire du poète. Beaucoup moins confuses que les publications de Ronsard sont celles de Du Bellay : il a moins vécu, moins produit, très rarement retouché ses textes. Toutefois, les remaniements de ses livres en éditions augmentées, l'alternance de moments où il publie coup sur coup plusieurs livrets avec des périodes de silence relativement longues, masquent l'itinéraire réel de sa production. Une analyse chronologique minutieusement menée, déterminant la distribution des pièces, et parfois la date de composition, et préparant une appréciation esthétique de l'évolution du talent, mènerait, sinon à des conclusions grandioses, du moins à une sympathie plus familière avec le poète.

Tous ces problèmes justifieraient des enquêtes érudites. Mais ils définissent aussi bien des orientations de curiosité qui peuvent plus modestement guider, après une initiation assez brève aux lettres de la Renaissance, la simple lecture des œuvres du poète.

III. — LE TEMPÉRAMENT POÉTIQUE

Tout contact d'un esprit lecteur avec un poète authentique doit être, et dans chaque temps, une aventure. Une partie s'engage : ou bien, c'est que le poète ne mérite que le confort de la pénombre. Définir la valeur humaniste, poétique, et « moderne » de l'œuvre de Du Bellay, ce n'est pas montrer sa seule grandeur, mais c'est enrichir l'émotion un peu mièvre avec laquelle on est toujours trop tenté de remercier le poète souffrant.

1° Difficulté et profondeur. Il n'est pas de grand poète qui ne soit, même apparemment clair, en réalité difficile : c'est dire que l'on gagne à l'approfondir, quitte à s'engager soi-même dans la compréhension de son œuvre, en sa durée ou en ses occasions; ce prix, le poète le mérite. Or, Du Bellay, comme La Fontaine, n'est qu'un auteur *présumé* facile : si l'ensemble du texte est « clair », le détail du labeur, qui seul compte, exige l'examen. Et si Joachim ne nous paraît pas plus souvent « profond », c'est que nous ne savons pas regarder. Nos yeux, abîmés par le Romantisme, cherchent toujours la profondeur en altitude : il en est une en latitude, qui, loin du vertige, cherche la richesse en extension, en générale valeur humaine, sans quitter l'exactitude de la sérénité.

2° La variété. S'il n'était l'homme que d'une manière, Du Bellay n'aurait droit qu'au titre de poète mineur. Il mérite mieux. Ne le renfermons pas, surtout, dans les *Regrets*, comme une sorte de Chatterton muré. Très diverses se révèlent les manières du poète, qu'il s'agisse des sujets (poésie d'amour, poésie héroïque, confidence d'ennui, lyrique religieuse, poésie d'antiquité), de genre (sonnet, ode, poème, chanson, épigramme), de ton ou de style (du familier au grandiose), de structure rythmique. La formule trop répandue qui salue en Du Bellay le « créateur de la poésie personnelle » est injuste dans ce qu'elle semble nier, posant en somme les *Regrets* comme le seul sommet de cette œuvre, vers lequel tout le reste ne constituerait qu'une montée. Surtout, le poète apparaît, à l'étude, comme tout le contraire d'un nonchalant : comme un écrivain concerté, soucieux de son métier, soucieux aussi de varier les touches. Au début de sa carrière, il a cru publier le premier un grand recueil d'odes, un grand recueil de sonnets — grands du moins par l'ambition et la tenue : sur ces deux voies, c'est tout de suite Ronsard qui s'impose, dès les *Odes* et les *Amours;* sans contester sur les priorités authentiques (le débat n'étant pas sans tomber dans le spécieux), il est permis de voir en Du Bellay quelque chose de l'amertume qu'éprouvera si bien Vigny, initiateur sur les chemins du roman, du drame et du poème romantiques, à qui Hugo vole successivement toutes ces palmes. C'est dans un effort de nouvelles inventions que Du Bellay cherchera remède : et ce sera la poésie d'antiquaire philosophe, et la poésie toute personnelle, des *Antiquitez* et des *Regrets.*

3° La sincérité. Nous ne considérons comme un vrai poète, depuis le XIXe siècle, que celui qui nous ouvre le secret de son cœur, et si possible avec quelque déchirure. Or, trois choses semblent s'opposer à la « sincérité » d'un Du Bellay : le programme préfix, l'imitation, le goût d'une certaine décoration. Le programme : comment, dira-t-on, le poète aurait-il suivi la pente de son cœur, quand il s'était donné d'avance des règles d'une ambition hors mesure ? Il est de quoi se rassurer : si le programme a précédé l'œuvre, il est plus accueillant aux inspirations à venir que ne le laisse voir l'intransigeance coupante de l'apparence des mots; et puis, de ce programme, le poète abandonnera tout le bagage qui gênerait son libre voyage : à commencer par cette exigence de tension hautaine qui aurait pu faire de lui un poète guindé. L'imitation : c'est une mode, au XVIe siècle, de s'inspirer, étroitement parfois, des Grecs, des Latins, ou des Italiens; mais, sur le point de savoir dans quelle mesure l'imitation peut brimer la sincérité, il y aurait lieu de distinguer ce que l'on nommerait les poèmes de description, des poèmes de confidence : à propos de ces derniers seuls, la question se poserait; il serait aisé d'y répondre, et par exemple que le vrai poète a su choisir d'avance, pour l'imiter, le texte où s'exprimait le sentiment même qu'il éprouve. Voyez plutôt cette défense générale : « Et puis, je me vante d'avoir inventé ce que j'ay mot à mot traduit des aultres », écrit Du Bellay, dans la seconde préface de l'*Olive*. Le goût décoratif enfin : combien de fois n'a-t-on ressassé ce grief contre notre poésie du XVIe, ou du XVIIe, ou du XVIIIe siècle : d'abuser de la mythologie ? Grief sommaire : on ne voit pas que tel abus ait droit à plus d'attention que celui de la périphrase, ou telle autre habitude de style qui éprouve moins le regard : comme ces façons, et comme bien d'autres, l'usage de la mythologie s'inscrit dans un dessein de décoration qui entend faire de la langue poétique une langue du dimanche; qu'il gêne parfois la lecture, on l'admet : mais que cette tache éclatante, si c'en est une, n'éblouisse pas au point de faire méconnaître les proportions: si la mythologie des *Antiquitez*

est très étudiée, celle des *Regrets* ne réclame guère d'étude : et là même où la décoration semblerait brimer le sentiment, serait-on forcé de rappeler qu'on peut être sincère sans être familier ? « Que vous me gênez ! », dit l'héroïne de Racine : une héroïne plus moderne aurait le verbe moins sage; bien fin qui saurait dire si la première n'a pas plus souffert, avoué davantage.

4° La nouveauté. Le lecteur moderne a tendance à exiger du poète qu'il apporte en quelque mesure une révélation, à tout le moins un « frisson nouveau », suivant l'illustre formule que Victor Hugo consacrait à Baudelaire. A première vue, les vers de Du Bellay paraissent bien sages et bien classiques... C'est le lieu de rappeler que le XVIe siècle, dans son ensemble, est beaucoup moins sensible aux redites que le nôtre. Répéter ce que d'autres ont dit, proches ou lointains, sous d'autres formes : c'est une nouveauté dont, bien souvent, il se contente. Il n'empêche que Du Bellay sait inventer : les *Antiquitez* et les *Regrets*, au moins, ouvrent à notre poésie des allées que plus d'un suivra : qui ne se méfierait des formules à effet, aurait le droit, ou presque, de saluer en lui le premier poète français moderne, et, dans ses deux plus grands recueils, le premier ancêtre, ici, du Parnasse, et là, du Romantisme sentimental.

Encore n'est-ce pas tout. Et l'originalité franche de notre poète est ailleurs. Pensons bien en effet que, de l'invention, il est deux formes : la nouveauté des créations à arêtes vives, et la patiente mise au point d'instruments ou d'attitudes déjà connues, par l'âme qui sait approfondir. Or c'est ici, tout justement, la grandeur de Du Bellay. Là même où il *redit*, il sait faire chanter à son tour, selon le double privilège qui est celui du génie, une âme « à nulle autre pareille », qui ne cesse pas pour autant d'être notre âme commune. Là même où il reprend des instruments de poésie déjà créés, ce n'est que pour les mettre au point, leur faisant dire ce qu'ils n'avaient jamais su tout à fait dire encore, et qu'au fond, l'on ne dira plus aussi bien. Car, avoir écrit le premier sonnet français, ce n'est au fond qu'un détail de curiosité; avoir contraint le sonnet à donner le meilleur de lui-même, au service d'une inspiration exigeante et diverse : c'est un mérite de mise au point à l'égard duquel nous sommes trop souvent injustes. Tout de même en va-t-il, par exemple, d'un Henri de Régnier, dans le maniement de l'alexandrin. Peut-être le génie est-il justement de partir d'une banalité, pour en ériger une création, qui, devenant « banale » à son tour, par l'achèvement sans lendemain qu'elle sait atteindre, par la *fixation* admirable qui n'admet plus guère de rivalité, s'impose et règne. On n'écrit plus de fables, dès que La Fontaine est passé : ou bien, elles ne seront qu'honnêtes, estimables : autant dire qu'elles ne comptent point. Qui, venant après Joachim, fabrique du sonnet, devrait bien se dire qu'il descend la pente.

5° La puissance. Aujourd'hui que notre poésie a pour sommets un Paul Claudel, un Eluard, nous demandons au poète de repenser sans cesse tout le problème de l'homme — quitte à ce que ce ne soit pas toujours tout à fait à hauteur d'homme. Il y aurait là beaucoup à dire : les épreuves qui tourmentent nos civilisations, et dont le souvenir ou la menace s'insère dans la quotidienne expérience, nous rendent impatients devant le simple amuseur. Retenons du moins que l'idée classique du poète est toute contraire : il n'est pas pour lui, sauf circonstances, d' « engagement ». Encore est-il à distinguer. Pour les Marotiques, qui précèdent Ronsard, la poésie doit être partout, être mise partout : étrennes, victoires, naissances, réceptions ou banquets, publications ou funérailles, doivent, dès que l'événement est un peu plus que l'ordinaire, chercher dans le vers la consécration; une poésie aussi prompte à se prêter ne peut pas manquer de tomber souvent dans l'occasionnel, et perdre son temps. Le mérite de Ronsard et de ses amis fut de rompre avec cette idée, sans tomber longtemps dans l'excès contraire. Avec l'affirmation d'une mission sacrée, le poète prit conscience du devoir immédiat qui lui vaudrait la gloire : celui de repenser tous les problèmes de l'homme. Mais, à ce premier programme, une nouvelle intention s'ajoute bientôt après, qui en corrige la raideur : celle de donner aussi, hors des poèmes de gravité, des poésies de divertissement. Il est, chez Du Bellay, les deux sortes de veine. S'il est ici grandiose, il se distrait parfois : et réussit à être le poète « de toutes les heures » que l'époque réclame volontiers.

Ne faisons pas de lui, en tout cas, un « petit maître ». Formule ingrate, dont on a tant usé, par exemple, à propos de Ravel : le rapprochement s'impose, analogue est le cas. Au fond, ce qui dessert le poète comme le musicien, c'est ici cette particulière réserve dont, méprisant les aveux indiscrets aussi bien que les recettes sonores, ni l'un ni l'autre ne s'est jamais départi. Il est une pudeur de Du Bellay, dont il serait aisé de donner des signes précis. Quand Ronsard se débride, il tombe dans le licencieux; jamais les *Enfers*, soigneusement constitués, de notre ancienne poésie, n'ont trouvé pièce valable à insérer, de Du Bellay. Ce n'est qu'un signe. Mais tout l'art du poète est de pudeur. Et serait seul, en définitive, à lui refuser la puissance, le lecteur qui confond le sentiment avec le cri, la passion avec l'hystérie, et toutes les formes de la puissance avec celles du hurlement.

*
* *

Touchant la « modernité » du poète, il est enfin quelques précautions à demander. Qui veut prouver trop vite la modernité d'un auteur ou d'une époque, recourt trop souvent à des rapprochements menus, un peu trop raides ou laborieux pour s'imposer : rapprocher la manière de Bertrand Berger de celle des Surréalistes, évoquer devant Nicomède un jeune cheik arabe en lutte contre l'Intelligence Service, ce sont slogans. Est vraiment moderne le poète que nous goûtons encore, après des siècles : et n'oublions jamais qu'il n'a pas écrit pour nous. Encore est-il, chez ceux-là même dont la manière nous paraîtrait couverte de la poussière ou de la neige des ans, un intérêt qui n'est pas près de se démoder : car, là même où la « beauté » ne nous saute pas aux yeux, si le texte est de qualité, il est de nature à permettre l'indispensable apprentissage de la curiosité d'esprit. Etudier à fond les beaux textes, c'est l'exercice privilégié : mais à condition d'avoir soi-même cherché les beaux textes, et quitte à reclasser les valeurs. Je ne développe pas ici l'argument commode du repoussoir, suivant lequel l'étude des médiocres met mieux en valeur les chefs-d'œuvre. Mais je tiens qu'il n'est nulle éducation du goût et de l'esprit critique sans l'étude critique de telles œuvres mineures. A côté de l'intérêt de beauté, celui de curiosité garde son honneur : dont on a le regret de dire qu'il n'est admis, de plus en plus, à notre époque, qu'avec une espèce de honte. Il fut des temps meilleurs, où savoir le passé apparaissait comme un but déjà suffisant à justifier la recherche : notre monde est plus nerveux; faut-il rappeler qu'en tous domaines, on regarde mal en avant si l'on manque d'un rétroviseur ?

Et puis, il est une sagesse qu'il faudrait bien avant tout acquérir. Que de fois trouve-t-on le critique incapable de juger l'œuvre autrement qu'à partir d'une définition préalable de ce qu'il attendait ? J'entends bien exclure ici la critique de préjugés, religieux, politiques, ou autres. Mais aussi, celle qui ne sait pas, pour apprécier l'œuvre, se placer dans la perspective de sa propre logique, quitte ensuite, mais ensuite seulement, à critiquer la logique même du dessein. Demandons à un livre de nous donner ce qu'il a prétendu nous donner : toute autre exigence est absurde. Les exigences a priori ne doivent porter que sur la probité, et l'habileté ou la compétence de l'auteur.

N'oublions pas trop enfin que si nous croyons moins goûter un poète comme Du Bellay, que deux époques au moins (le XVIe et le XIXe siècle) admirèrent, la faute en est peut-être, non pas au poète, mais à nous. Et si notre monde avait deux millions d'années à vivre ? Les manuels de littérature classeraient alors Claudel et Du Bellay, tout près d'Homère, dans la période dite archaïque. Ajoutant qu'ils obtinrent une gloire à peu près égale. Qui s'adonne à l'étude des textes, croit, s'il a quelque droit à se dire humaniste, à une éternité de l'homme : elle lui impose la modestie, et de s'élever au delà de ce qu'il pense d'ordinaire. La Beauté objective, si peu qu'elle existe, échappe évidemment à notre siècle, puisqu'elle ne peut se prouver que par un consentement de siècles. Ne disons donc jamais trop vite qu'elle est ici, et n'est pas là. Mais essayons, continument, de la trouver.

V.-L. SAULNIER.

Chateaubriand à l'étranger
ou le rayonnement du génie français au début du XIXe siècle (1)

II

En parcourant les témoignages que nous avons rapportés, on s'aperçoit que la plupart émanent de Chateaubriand lui-même. Mais il y a des preuves irrécusables du succès de ses œuvres à l'étranger : ce sont les traductions qu'on en fit immédiatement partout et dont nous allons voir l'exceptionnelle abondance.

LES TRADUCTIONS D'ATALA

Dès le 1er pluviose an X (21 janvier 1802), le ***Mercure de France*** pouvait consacrer un article aux traductions d'***Atala*** et déclarer dès les premières lignes : « Il n'y a pas encore un an qu'***Atala*** a paru, et déjà elle est traduite dans presque toutes les langues de l'Europe; elle a fourni des chants à la musique, des tableaux à la peinture; ***rien ne manque à sa gloire.*** La manière dont elle a été accueillie dans les pays étrangers prouve assez que son succès n'est pas dû à l'esprit de parti, comme quelques personnes ont voulu le faire croire. » (2)

Mais il faut surtout consulter l'« Avertissement » des éditeurs propriétaires de l'édition in-18 du ***Génie du Christianisme*** (Lyon, an XIII-1804, t. I, pp. VII-XI) : c'est, à la vérité, le seul document qui nous renseigne avec exactitude sur ces premières traductions d'***Atala,*** dont la liste fut commencée à cette date par Ballanche, l'éditeur lyonnais et l'ami de Chateaubriand. Il s'excuse de ne pas la donner complète : « Nous avons écrit, dit-il, dans les pays étrangers pour nous procurer ces traductions, mais elles ne nous sont pas encore parvenues. » Il n'en est pas moins intéressant d'étudier ces renseignements bibliographiques qu'on chercherait vainement ailleurs.

Voici seulement, annonce l'éditeur de Chateaubriand, la note de celles dont nous avons connaissance (3).

(1) Voir *L'Information Littéraire*, 1949, n° 5.

(2) *Mercure de France*, t. VII, pp. 175-180 (article non signé). L'auteur y compare avec l'original deux morceaux, l'un d'une traduction espagnole, l'autre d'une traduction italienne. « L'on verra, dit-il, que c'est injustement que les étrangers accusent notre langue de ne pouvoir se ployer à toutes les sortes d'harmonies. »

(3) Dans ce qui suit, les phrases entre guillemets appartiennent à l'*Avertissement* de Ballanche; nous y ajoutons celles de ces traductions que nos propres recherches nous ont permis d'identifier.

EN ANGLAIS

« Trois traductions d'*Atala :* la première imprimée à Londres en 1801, chez Spilsbury Snow-Hill; la seconde, ornée de jolies gravures, imprimée en 1802 à Londres, chez Robinson; la troisième imprimée à Philadelphie en Amérique : nous ne la connaissons que par les gazettes. » (4).

....

Atala, from the french of M. de Chateaubriant. With explanatory Notes, printed for G. et J. Robinson, Paternoster Row, London, by W. Meyler, Bath 1st August 1802, in-16) (5) (fig. 1).

Atala, or the love and constancy of two savages in the desert. Translated from the French of F. A. C. by C. Bingham, Boston (Mass.), 1802, in-12 (6) [British Museum, 12.512 d. 10].

EN ITALIEN

« Quatre traductions d'*Atala* : la première par M. Blanvillain, traducteur de *Paul et Virginie,* imprimée à Paris en 1801.

(4) C'est aux traductions ainsi mentionnées que Chateaubriand faisait sans doute allusion quand il soutenait contre ses adversaires la vérité de ses tableaux : « Je connais deux traductions anglaises d'*Atala;* elles sont parvenues toutes deux en Amérique; les papiers publics ont annoncé en outre une troisième traduction publiée à Philadelphie avec succès; si les tableaux de cette histoire eussent manqué de vérité, auraient-ils réussi chez un peuple qui pouvait dire à chaque pas : Ce ne sont pas là nos fleuves, nos montagnes, nos forêts ? Atala est retournée au désert, et il semble que sa patrie l'ait reconnue pour véritable enfant de la solitude. » (*Défense du Génie du Christianisme,* Paris, Migneret, an XI-1803, p. 61, note. Passage reproduit dans la Préface de 1805.)

(5) La traduction de Robinson est ornée de trois gravures hors texte et d'une vignette sur la page de titre, qui sont les toutes premières en date des illustrations d'*Atala.* Voir l'*Information Littéraire,* 1949, n° 5, p. 180 et note 5.

(6) Cette première traduction américaine d'*Atala* a été rééditée, avec une introduction et des notes, par W.-L. Schwarz, Collection « The Stanford Miscellary », vol. I, Stanford University, California [1930], in-12 (Bibl. de la Vallée-aux-Loups).

« La seconde, par l'Abbate L. I. T., imprimée à Venise en 1803.

« La troisième, par P.-L. Constantini, imprimée à Berlin en 1802, et dédiée à la duchesse d'Yorck et d'Albany.

« La quatrième doit avoir paru cet hiver chez Piatti, libraire à Florence. Elle commence un recueil de traductions de Romans. »

Atala, o gli amori di due selvaggi nel deserto; trasportato in lingua italiana, e dedicata a Madama Henri Simon, da J. F. C. Blanvillain, traduttore di *Paolo e Virginia.* Parigi, Huguin et Aug. Delalain, an IX (1801), in-12 (7) [Bib. Nat. Y² 22503] (fig. 2).

La seconde, signée : Abate L. I. T., est datée de 1802, Venezia, Andreola (8). Chateaubriand y fait allusion dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem.* C'est sur cette version italienne de Venise qu'aurait été faite la traduction en grec moderne (9).

Nous trouvons mention de la troisième dans le *Dictionnaire de bibliographie française de Fleischer* (Paris, 1811-1812) : *Atala,* trad. P.-L. Constantini. Berlin, 1802, in-8. (10).

....

En espagnol

« Deux traductions d'*Atala.* Nous n'en connaissons qu'une, par M. Robinson, imprimée à Paris en 1801. La seconde a été imprimée en Espagne. Il a aussi paru une traduction portugaise de cet épisode à Lisbonne. »

Atala, ò los amores de dos Salvages en el desierto; escrita en Frances por Francisco-Augusto Chateaubriand y traducida de la tercera edicion nuovamente corregida par S. Robinson, profesor de lengua española, en Paris. Se trallara en casa del Traductor calle St Honoré cerca de la de Poulies n° 165. Año de 1801 (Xe de la Republica Francesa [Paris], in-16, de XXIV-189 p. [British Museum, 12.511 a 9] (fig. 3).

Atala, ó los amores de dos salvages en el desierto, por Francisco-Augusto Chateaubriand. Traduccion hecha libremente del frances al español, por D. T. T. d. I. R. Barcelona, en la Imprenta de Sierra y Marti... in-12 [2e edition, 1808; Bibliothèque de la Vallée-aux-Loups].

....

(7) Mme de Beaumont l'avait vue, quand elle écrivait à Joubert, en août 1801 : « M. de Chateaubriand me laisse entièrement le soin de vous remercier de son *Atala.* Il a jeté avec ravissement un coup d'œil sur le vêtement italien de sa fille. C'est un plaisir qu'il vous doit, mais qu'il ne goûte qu'en courant, tant il est plongé dans son travail [la composition du *Génie du Christianisme*]. ...il en perd le sommeil, le boire et le manger. » (Cf. *Mém.*, note de l'éd. Biré, II, 277.)

(8) Cf. Teresio Napioné, *ouv. cit.*, pp. 100-101.

(9) *Itin.*, VIII, 84 (*Œuv. comp. de Chateaubriand,* éd. Ladvocat, Paris, 1826-1831).

(10) Plus tard, au moment des fêtes de Ferrare en l'honneur de la duchesse de Berry (1833), Chateaubriand pourra dire encore : « Des dames, toutes sans doute d'une rare beauté, ont prêté la langue d'Angélique et d'Aquilan le Noir à la Floridienne Atala... Je vois donc arriver des écoliers à moustaches, de vieux abbés à larges calottes, des femmes dont je remercie les traductions et les grâces... » (*Mém.*, t. IV, p. 428.)

En Allemand

« Deux traductions d'*Atala :* l'une par M. Cramer, imprimée à Leipsick en 1802.

« Nous n'avons pu encore nous procurer la seconde. »

Trad. Ch.-F. Cramer, Leipsic, 1801, in-8°; nouv. édit., 1805, in-8 [Fleischer] (11).

« Il y a de plus une traduction hongroise d'*Atala,* imprimée à Presbourg, avec le texte à côté; une traduction polonaise, une suédoise et une hollandaise. La traduction en grec moderne du même ouvrage a été faite à Rome; elle doit s'imprimer à Venise. *Atala* et le *Génie du Christianisme* ont paru à Moscou en russe.

Traduction hongroise, par Et. Bazòki, Presbourg, 1803. in-8 [Fleischer] (12).

Traduction danoise, par Rahbeck, Copenhague, 1801, in-8 [Fleischer].

Traduction hollandaise, Atala, of de Gelieven in de Woestyne, uit her Fransch... vertaald, Leyden, 1801, in-12 [British Museum, 12511 a 5].

Traduction grecque. ΑΤΑΛΑ Η ΟΙ ΕΡΩΤΕΣ ΔΥΩ ΑΓΡΙΩΝ ΕΓΧΩΡΙΩΝ ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΟΥ ΑΜΕΡΙΚΗΣ... Venise, 1805, in-8 [Bibliothèque Nationale d'Athènes] (13) (fig. 4).

Traduction russe ..., Moscou, Impr. Universitaire, 1802, in-16 [Bib. Nat. Res. p. Y² 1773] (fig. 5).

Fleischer en mentionnait deux, sans date.

Telles sont, pour la seule période de 1801 à 1805, les premières traductions d'**Atala.** Et beaucoup d'autres suivirent, qui devaient prolonger pendant tout le siècle ce succès européen (14).

(11) L'article, que nous avons cité, du *Mercure de France* du 1er pluviose an X (21 janvier 1802) disait que « la traduction allemande de M. Cramer » était « un modèle d'élégance et de fidélité. »

(12) « ...ma pauvre *Atala* a été accoutrée d'une robe *de point de Hongrie;* elle porte aussi un dolman arménien et un voile arabe. » (*Mém.*, t. IV, p. 250).

(13) Cette traduction d'Atala en grec vulgaire a fait l'objet d'une communication de M. Malakis à la Société Chateaubriand (cf. le *Bulletin,* n° 4, 1934, p. 24). Elle se trouve aussi au British Museum (868 C. 26). Elle avait été signalée par Chateaubriand dans le passage que nous avons cité de l'*Itinéraire* et aurait été faite par un M. Stamati d'après la traduction italienne parue antérieurement à Venise (Voir *L'Information Littéraire,* 1949, n° 5, p. 190). Le *Journal de l'Empire* du 20 septembre 1808 en parlait déjà (article reproduit dans *Œuv. comp. de Chateaubriand,* éd. cit., XVI, 367). Le comte de Marcellus en montrera plus tard un exemplaire à Chateaubriand, « et, dit-il, quand j'en interprétais mot à mot certains passages, il ne pouvait s'empêcher de rire en voyant les Muscogulges et leur calumet travestis dans la langue d'Homère. » (*Chateaubriand et son temps,* Paris, Michel Lévy frères, 1859, p. 446).

(14) Le catalogue de la Bibliothèque Nationale, assez pauvre en ce qui concerne ces premières traductions, mentionne au contraire de nombreux titres de versions postérieures, surtout espagnoles. On en trouvera aussi dans R. Kerviler, *Essai d'une bio-bibliographie de Chateaubriand et de sa famille,* Vannes, Librairie Labolye, 1896, pp. 18-19. T. Napione ne cite pas moins d'une vingtaine de traductions italiennes, de 1814 à 1901 (*ouv. cit.*, p. 101).

LES TRADUCTIONS DU « GÉNIE DU CHRISTIANISME »

L'***Avertissement*** des mêmes éditeurs, à cette date de 1804, indiquait avec les traductions d'***Atala*** celles du ***Génie du Christianisme*** déjà publiées ou en préparation (15).

(15) Nous nous bornons, pour les traductions du *Génie*, à reproduire le texte de l'*Avertissement*, en l'accompagnant de notes qui y ajoutent quelques précisions.

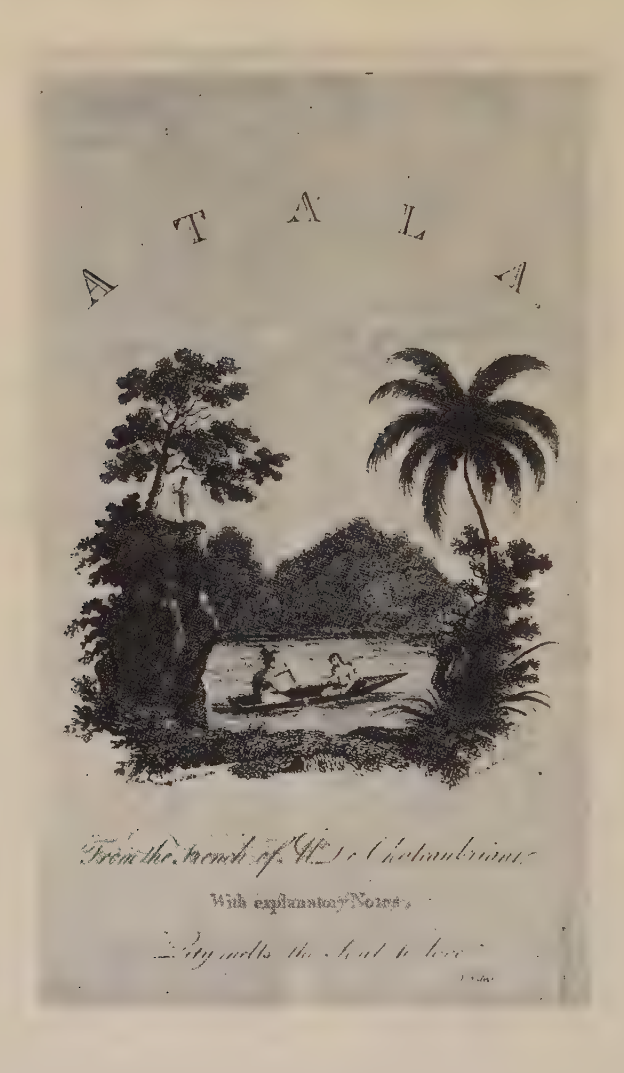


Fig. 1. — Traduction anglaise d'Atala (1802) (Collection particulière).

En Anglais

« Au moment où les hostilités ont recommencé entre la France et l'Angleterre, on attendait à Londres la traduction du *Génie du Christianisme*, qui devait être publiée par deux professeurs de l'Université de Cambridge.

« Nous nous rappelons en outre, que M. de Chateaubriand nous a dit avoir eu entre les mains le manuscrit d'une autre traduction anglaise de cet ouvrage, que le traducteur avait eu la politesse de lui

ATALA,
O
GLI AMORI
DI
DUE SELVAGGI
NEL DESERTO;
TRASPORTATO IN LINGUA ITALIANA,
e dedicata
A MADAMA HENRI SIMON.
DA J. F. C. BLANVILLAIN,
Traduttore di PAOLO E VIRGINIA.

PARIGI,
Presso { HUGUIN, Stampatore e Librajo, strada du Foin Saint Jacques, nº 31.
AUGUSTO DELALAIN, Librajo, strada Haute-Feuille, nº 14.
AN IX. (1801.)

FIG. 2. — Première traduction italienne d'*Atala* (1801)
(Collection particulière).

ATALA
Ó
LOS AMORES
DE
DOS SALVAGES
EN EL DESIERTO;
ESCRITA EN FRANCES
Por FRANCISCO-AUGUSTO
CHATEAUBRIAND,
Y
TRADUCIDA DE LA TERCERA EDICION
NUEVAMENTE CORREGIDA
Por S. ROBINSON, Profesor de
Lengua Española, en Paris.

Se hallará en casa del TRADUCTOR,
calle St. Honoré cerca de la de Poulies,
Nº. 165.

Año de 1801.
(Xmo de la República Francesa.)

FIG. 3. — Première traduction espagnole d'*Atala* (1801)
(Collection particulière).

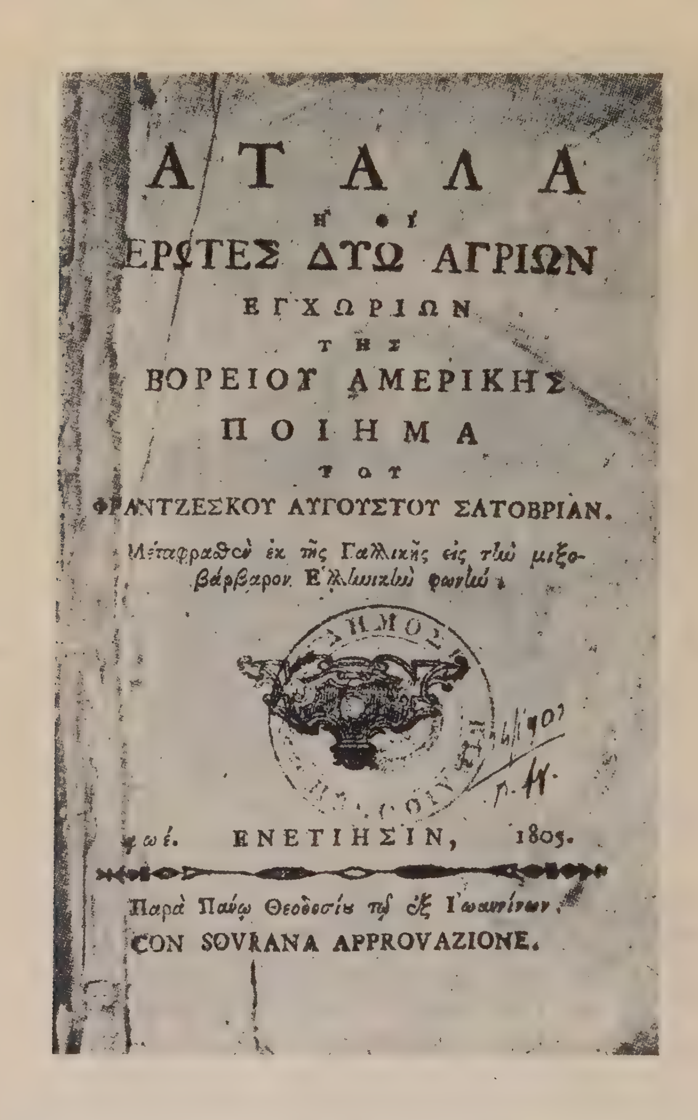
soumettre avant de la livrer à l'impression. Elle doit avoir paru à présent. » (16).

En Italien

« La traduction italienne du *Génie* a été entreprise à Pise en 1802, chez la *Società letteraria*. On l'attribue au Docteur Rosini. Les deux premiers volumes ont paru. Elle se continue. » (17).

En Allemand

« Le *Génie du Christianisme*, traduit en allemand, en 4 vol. in-8°, avec des remarques par le Docteur Ch.



ΑΤΑΛΑ
Η' ΟΙ
ΕΡΩΤΕΣ ΔΥΩ ΑΓΡΙΩΝ
ΕΓΧΩΡΙΩΝ
ΤΗΣ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΑΜΕΡΙΚΗΣ
ΠΟΙΗΜΑ
ΤΟΥ
ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΣΑΤΟΒΡΙΑΝ.
Μεταφρασθὲν ἐκ τῆς Γαλλικῆς εἰς τὴν μιξοβάρβαρον Ἑλληνικὴν φωνὴν.

αωέ. ΕΝΕΤΙΗΣΙΝ, 1805.

Παρὰ Πάνῳ Θεοδοσίου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων.
CON SOVRANA APPROVAZIONE.

Fig. 4. — Traduction grecque d'*Atala* (1805) (d'après un document de la Société Chateaubriand).

(16) C'est sans doute à cette traduction anglaise du *Génie* que Chateaubriand faisait allusion dans une lettre au libraire Dulau du 23 ventose-14 mars 1803 (*Corr. gén.*, I, 79). Kerviler cite, sans date, une traduction en anglais par Henry Ketty, Londres, 3 vol. in-8 (ouvr. cit. p. 22).

(17) Elle devait être terminée en 1808 et comporter 5 volumes in-8, sous ce titre : *Genio del Cristianesimo*

Venturini, a paru à Munster en 1803 (18). Le catalogue de la Foire de Leipsick de cette année [1804], en annonce une nouvelle traduction allemande. »

En Espagnol

« Quoiqu'on nous ait assuré que la traduction du *Génie du Christianisme* existe dans les deux langues [espagnole et portugaise], nous n'en sommes pas encore assez sûrs pour les ajouter à cette liste. » (19).

LES TRADUCTIONS DES « MARTYRS » ET DE L'« ITINÉRAIRE »

Les livres qui suivirent le ***Génie du Christianisme*** furent aussi traduits de bonne heure et dans tous les pays.

A la fin de la ***Préface des Martyrs*** qu'il composa en 1826 pour ses ***Œuvres Complètes***, Chateaubriand parle du « redoublement de persécution » que lui valut cet ouvrage « sous Buonaparte » : les allusions, dit-il, « étaient si frappantes dans le portrait de Galérius et dans la peinture de la cour de Dioclétien, qu'elles ne pouvoient échapper à la police impériale; d'autant plus que le traducteur anglais, qui n'avoit pas de ménagements à garder et à qui il étoit fort égal de me compromettre, avoit fait, dans sa préface, remarquer les allusions » (20).

On croit que la première traduction anglaise est de 1812. Elle n'est pas au British Museum. Mais on y trouve une seconde édition : ***The two Martyrs; a moral tale by the vicomte de Chateaubriand... translated from the French by W. Joseph Walter... late of the St Edmund's College... with and appendix... illustrative of the scenery of the tale.*** Second edition, 2 vol., London 1819. La préface du traducteur, signée W.-J. Walter, est datée de Londres, avril 1812 (21).

Le catalogue de la Bibliothèque Nationale mentionne, au début du xix[e] siècle, trois traductions des ***Martyrs***, complètes ou partielles :

Velleda, episodio del poema de' « Martizi », del signor di Chateaubriand. Tradotto da M. Centurioni Spinola... Pisa, co' caratteri di F. Didot, 1812, in-16 [Y² 75238].

Os martyres, ou Triumpho da religião Christan, poëma de F.-A. de Chateaubriand, traduzido em versos portuguezes por Francisco Manoel... Pariz, Rey e Gravier, 1816, 2 vol. in-12 [Yg 3735-3736].

Los Martires, ó el Triunbo de la religion cristiana, obra escrita en francés por el V[de] de Chateaubriand y traducida... al castellano por D.M.P. de A. — Paris. Bossange padre, 1826, 2 vol. in-12 [Y² 75236-75237] (22).

L'***Itinéraire de Paris à Jérusalem*** clôt la série des œuvres qui nous occupent. Deux traductions de ce livre, l'une hollandaise, l'autre espagnole, se trouvent à la Bibliothèque Nationale :

Reize van Parijs naar Jeruzalem, door Griekenland, en terug door Egypte, Barbarijen en Spanje, door F.-A. de Chateaubriand. Uit het fransch vertaald... door N. G. Van Kampen. Te Dordrecht, bij A. Blussé en zoon, 1811-1812, 2 vol. in-8° [O² f. 133].

Itinerario del viage de Paris á Jerusalen y de Jerusalen á Paris, en el año de 1806, yendo por la Grecia y volviendo por el Egipto, la Berberia y la España, por el V[de] de Chateaubriand... Paris, Rosa, 1827, 2 vol. in-18 [O² f. 134].

Mais il en existe d'autres, en anglais, en allemand, en italien, et voisines par leur date de l'édition originale française (23).

« Chateaubriand, dira Sainte-Beuve, supporte peu la traduction, ou simplement le transport à l'étran-

---

o *Bellezze della Religion Cristiana*, di Francesco-Augusto Chateaubriand, Tradotto dal Francese, Pisa, Dalla Tipografia Della Società Letteraria (Communication de M. A. Bertuccioli, professeur à l'Académie Navale de Livourne, Italie). Le traducteur, qui ne signait pas, était Anguillesi. — Une autre traduction fut celle de l'« improvisateur » Armani, à Venise, en 1805, dont les 5 volumes in-8 furent connus de Chateaubriand. « Il y a en Italie trois traductions de mon ouvrage », écrit-il à Chênedollé le 24 août 1803 (*Corr. génér.*, t. I, p. 123). Et, dans une lettre adressée de Venise à M[me] de Talara, le 26 juillet 1806 : « Au reste, dit-il, j'ai reçu partout des marques d'une bienveillance extrême; j'ai trouvé ici une nouvelle traduction du *Génie*, et j'ai presque autant d'amis à Venise qu'à Paris. » (*Corr. génér.*, t. I, p. 221; cf. id., p. 222). — Sur ces traductions italiennes du *Génie*, voir T. Napione, qui indique comme la meilleure et la plus connue celle de Toccagni, publiée à Turin en 1827 (*ouv. cit.*, pp. 14-17).

(18) « Le traducteur allemand du *Génie du Christianisme*, diront les mêmes éditeurs, se déclare souvent contre l'auteur dans les notes. C'est une nouveauté singulière en fait de traduction. » (Génie, 4[e] éd., an XIII-1804, t. IX, p. II.)

(19) Le Catalogue de la Bibliothèque Nationale en cite une version plus tardive : *Genio del cristianismo, ó Bellezas de la religion cristiana.* Su autor el S[r], F.-A. de Chateaubriand. Nueva traduccion española ajustada á la septima édicion del original francés, por un C. del H.D.M. Perpiñan, impr. de J. Alzine, 1825, 4 vol. in-12. Cf. Kerviler, *ouv. cit.*, p. 22.

(20) *Œuvres complètes de Chateaubriand*, Paris, Ladvocat, 1826, t. XVII, p. 4. Cf. *Mém.*, II, 255.

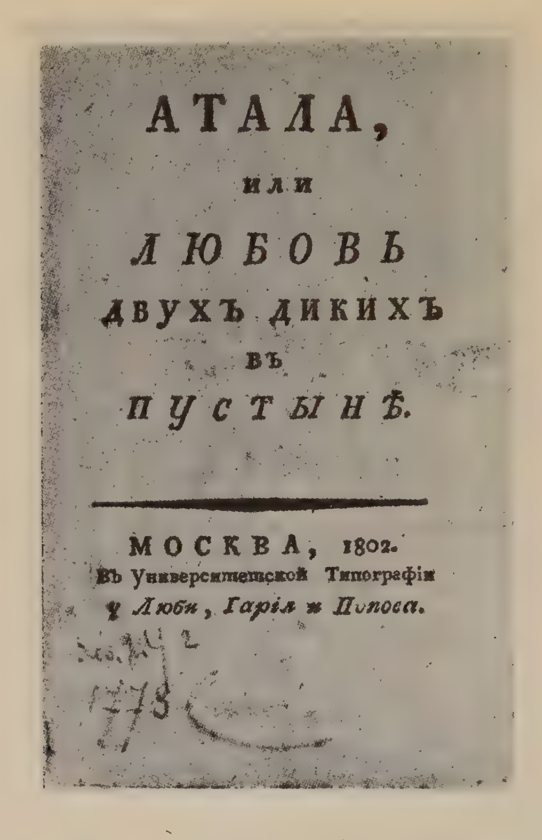
(21) Albert Cassagne, *ouvr. cit.*, p. 303 et note 2.

(22) T. Napione cite de nombreuses traductions italiennes, en prose et en vers, à partir de 1826 (ouv. cit., p. 104, note 2).

(23) On en trouvera l'indication dans le livre de Garabed der Sahagian, *Intr.*, p. 24, notes 2 et 3. — Signalons enfin une version américaine de l'*Itinéraire: Travels in Greece, Palestine, Egypt and Barbary during the Years 1806 and 1807*. Translated from the french by F. Shoberl, New-York, Van Winkle and Wiley, 1814, in-8. Cette traduction, qui manque aussi à la Bibliothèque Nationale et ne figure dans aucune bibliographie, était mentionnée dans un catalogue de la librairie Margraff (octobre 1925).

ger. La beauté chez lui, même la beauté de la pensée, tient trop à la forme : elle est comme enchaînée à la cime des mots (apicibus verborum ligata), à la crête brillante des syllabes » (24). Soit qu'ils n'aient pas vu tout ce qui s'opposait à leur entreprise, soit que la difficulté même les poussât à tenter l'aventure, nombreux furent, on le voit, les traducteurs d'***Atala***, du ***Génie du Christianisme***, des ***Martyrs*** et de l'***Itinéraire de Paris à Jérusalem***. Leurs ambitieux ou modestes travaux achèvent de montrer le prestige de Chateaubriand et l'immense retentissement de son œuvre à travers le monde.

Armand WEIL.


АТАЛА,

или

ЛЮБОВЬ

ДВУХЪ ДИКИХЪ

ВЪ

ПУСТЫНѢ.

МОСКВА, 1802.

Въ Университетской Типографіи

у Люби, Гарія и Попова.

FIG. 5. — Traduction russe d'*Atala* (1802) (Bibliothèque Nationale).

(24) *Chateaubriand et son groupe*, t. I, p. 363, note 1.

Quelques remarques sur la versification de Verlaine dans Sagesse

Sagesse est au sommet de la courbe de Verlaine. Parnassien dilettante et déjà à demi-affranchi dans les *Poèmes Saturniens*, mandoliniste très expressif et très personnel dans les *Fêtes galantes*, où il donne un écho, selon son goût et son caprice, aux études des Goncourt sur Watteau, poète appliqué, dans la *Bonne Chanson*, d'un bonheur trop bourgeois pour retenir longtemps ce bohème, pur musicien des *Romances sans paroles*, Verlaine, de 1866 à 1875, est, à beaucoup d'égards, tout Verlaine déjà : l'oreille la plus fine, le mélodiste le plus chantant et le plus subtil : « De la musique avant toute chose ». Mais sa poésie est surtout un jeu d'artiste. L'être profond n'y est pas entièrement engagé, ou peut-être n'y a-t-il pas encore chez lui d'être profond. *Sagesse* rend un son tout autre. Verlaine y a groupé, autour des pièces composées dans la prison de Mons, — qui constituent le manuscrit intitulé « Cellulairement », — les vers écrits en France et en Angleterre pendant les années émouvantes de sa vie, celles où ce sensuel est aux prises avec sa conscience. Peu ou pas de sujets artificiels. « *L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même* », dira-t-il plus tard (*Bonheur*, XVIII, vers 35). Il est ici lui-même, comme il le sera d'ailleurs désormais jusqu'au bout, mais, de plus en plus, dans la déchéance du corps et de l'esprit. A l'époque où se prépare *Sagesse*, il pense, il sent, il vit le mal et le bien. Il y croit. Il connaît la souffrance morale, la joie morale, les ténèbres et la lumière. Ce n'est pas une oscillation complaisamment acceptée, un « parallèlement ». Le conflit est noué au fond du cœur (*Les faux beaux jours ont lui tout le jour, ma pauvre âme*), et c'est cette lutte, et surtout les courts instants limpides où il croit à la victoire, qui sont la substance de sa poésie. Aussi avons-nous dans *Sagesse* la coïncidence, à un degré unique dans son œuvre, de l'art le plus formé, le plus personnel et parfait, avec l'inspiration la plus pathétique et remuante. C'est ce qui en fait une cîme, une ἀκμή. Et c'est ce qui fait que la technique du poète de *Sagesse*, étant plus et mieux qu'un jeu, mérite d'être particulièrement considérée.

Toute parole est à la fois sens, son, cadence. Toute poésie est pensée ou sensation en même temps que son et rythme. Ces éléments n'ont d'existence que par leurs mutuels rapports, et l'artifice d'étude et d'exposition qui les dissocie est évidemment faux dans son principe. On doit pourtant passer par là pour prendre pleinement conscience des moyens et de la qualité d'un art poétique; passer par là, puis dépasser, et retrouver, dans sa force totale, la poésie même.

I. — LES SONS

A) La rime

. . . .

Prends l'éloquence et tords lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

O qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

(*Jadis et Naguère. Art poétique.* Strophes 6 et 7.)

... la rime, un abus que je sais
Combien il pèse et combien il encombre,
Mais indispensable à notre art français.
(*Epigrammes*. II, II, 6-8.)

Verlaine a donc dénoncé deux fois « les torts de la rime ». Mais, dans le second de ces deux textes, il la déclare indispensable, et, dans le premier, il rime richement le premier quatrain et maintient dans le suivant la rime masculine et l'assonance de la rime féminine. Il s'amuse ici à faire tinter le grelot. Mais ailleurs...

Voudra-t-on savoir que Verlaine observe dans l'ensemble les lois classiques sur l'orthographe des rimes, sur l'alternance des rimes masculines et féminines, et qu'on rencontre dans *Sagesse* la consonne d'appui dans un peu plus de 50 % des cas, proportion inférieure à celle de la *Légende des Siècles* (65 %) ou des *Trophées* (80 %), mais supérieure à celle qu'on observe chez Racine ou chez Musset ? L'intérêt n'est pas là. Ce qui compte, c'est que Verlaine attache à la qualité sonore des rimes une valeur de suggestion poétique. Malherbe avait déjà montré cette voie, lui qui rimait sur des rimes exclusivement féminines sa chanson (*Poésies*, LXXVI) :

Sus, debout, la merveille des belles...

Verlaine reprend ce procédé, soit que, par la rime exclusivement féminine, il veuille maintenir toute une pièce dans une tonalité tendre et insinuante :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse (I, XVI.)

soit que, par la rime exclusivement masculine (III, X), il insiste sur une impression d'âpreté.

Il va plus loin, et de plusieurs façons :

Tantôt, dans l'uniformité des rimes féminines, il introduit le contraste de sonorités claires et de sonorités profondes; la douceur et la légèreté des mains bienfaisantes, la détresse où se débattait son âme avant le secours venu de ces mains, sont ainsi traduites musicalement :

Les chères mains qui furent miennes,
Toutes petites, toutes belles,
Après ces méprises mortelles
Et toutes ces choses païennes,

Après les rades et les grèves,
Et les pays et les provinces,
Royales mieux qu'au temps des princes,
Les chères mains m'ouvrent les rêves.

Mains en songe, mains sur mon âme,
Sais-je, moi, ce que vous daignâtes,
Parmi ces rumeurs scélérates,
Dire à cette âme qui se pâme ? (I, XVII.)
....

Tantôt, tout en observant la loi théorique d'alternance, il fait rimer ou assoner entre elles les rimes masculines et féminines, comme dans les quatrains de ces sonnets :

Beauté des femmes, leur faiblesse, et ces mains pâles
Qui font souvent le bien et peuvent tout le mal,
Et ces yeux, où plus rien ne reste d'animal
Que juste assez pour dire : « assez » aux fureurs mâles,

Et toujours, maternelle endormeuse des râles,
Même quand elle ment, cette voix ! Matinal
Appel, ou chant bien doux à vêpre, ou frais signal,
Ou beau sanglot qui va mourir au pli des châles... (I, V.)

Certes, si tu le veux mériter, mon fils, oui.
Et voici. Laisse aller l'ignorance indécise
De ton cœur vers les bras ouverts de mon Eglise,
Comme la guêpe vole au lys épanoui.

Approche-toi de mon oreille. Epanches-y
L'humiliation d'une brave franchise.
Dis-moi tout sans un mot d'orgueil ou de reprise
Et m'offre le bouquet d'un repentir choisi.
....

(II, IV, VII *a*. Cf. aussi II, IV, II.)

Tantôt enfin, il invente des dispositions strophiques qui, mettant en valeur le jeu des rimes, en augmentent la signification poétique. Ces effets, où rime et rythme concourent, seront appréciés plus loin.

B) Assonances et allitérations. Harmonie

La rime n'est qu'un effet de sonorité parmi d'autres, dont toute vraie poésie est comme tissue. Verlaine considérait volontiers Racine comme son maître sous ce rapport, et c'est à lui entre tous qu'il « tirait son chapeau ». Oreille de Racine, oreille de Verlaine : merveilleux discernement du pouvoir des sons. Qui peut être sûr d'apprécier exactement comme le faisaient ces maîtres du métier poétique les matériaux sonores qu'ils ont assemblés pour produire l'incantation ? Les lettres de l'alphabet se retrouvent à peu près toutes, en plus ou moins grand nombre, dans une courte suite de vers : quelles répétitions sont volontaires, significatives, accordées au sentiment, quelles autres fortuites et indifférentes ? Et peut-on mettre en formule l'harmonie des vers ? En trouvera-t-on le secret, comme on l'a cru, dans l'identité de groupes modulés de voyelles (théorie de Grammont), dans un certain rapport du nombre des voyelles et des consonnes, des successions de voyelles et des successions de consonnes (théorie de Braunschwig) ? Plus on fait d'observations et de statistiques impartiales, moins on croit aux théories. Il est même difficile de croire que des lettres déterminées répondent de façon fixe à des impressions déterminées. Certes, il est facile d'assembler quelques exemples où la fluidité des consonnes liquides concourt à exprimer la douceur et la mélancolie (*Le son du cor s'afflige vers les bois* / *D'une douleur on veut croire orpheline* (III, IX), où la rudesse des occlusives gutturales met en valeur une pensée âpre (*Et voici qu'au contact glacé du doigt de fer*..., I, I). Mais que de fois aussi on constate que, suivant la nature du sentiment exprimé et le cours qu'il impose à la diction, les mêmes consonnes sont liées à des suggestions émotives bien différentes ! Voici, par exemple, les lettres *b* et *p* exprimant à merveille la délicatesse et la tristesse :

Ecoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire... (I, XVI.)

Et, dans les longs plis de son voile
Qui palpite aux brises d'automne... (IBID.)

O vous tous, ma peine est profonde
Priez pour le pauvre Gaspard ! (III, IV.)

Et voici les mêmes lettres expressives d'un mouvement d'âme exalté, fougueux :

Je ris, je pleure, et c'est comme un appel aux armes
D'un clairon pour des champs de bataille où je vois
Des anges bleus et blancs portés sur des pavois... (III, IV, VIII.)

Les mêmes remarques s'appliquent aux voyelles, et la note aiguë de l'*i*, par exemple, peut être aussi bien douloureuse que joyeuse. Dans l'exemple II, IV, VII *a*, cité plus haut, l'effet est de joie et de clarté; mais voici, parmi beaucoup d'autres, un effet d'une pénétrante mélancolie :

Parfois si tristement elle crie
Qu'elle alarme au lointain le pilote,
Puis, au gré du vent se livre, et flotte
Et plonge, et l'aile toute meurtrie
Revole, et puis si tristement crie ! (III, VII.)

Il est d'ailleurs impossible, le plus souvent, d'isoler une sorte particulière d'effets. Souvent, dans un même vers, un groupe d'assonances ne combine avec un autre, un groupe d'allitérations avec un autre, et les assonances avec les allitérations. Lequel de ces effets est le plus important dans un vers comme celui-ci :

[*Je ne sais pourquoi*
Mon esprit amer]
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer...

ou dans celui-ci :

L'or des pailles s'effondre au sol siffleur des faux ?

Les *f* et les *v* rendent la souplesse du mouvement; mais combien d'autres notes jouent autour de cette dominante, et que de nuances la diversifient ! Dans de tels exemples, et dans ceux qui, à propos d'autres aspects de la technique de Verlaine, seront indiqués, il faut laisser au lecteur à discerner, suivant son instinct, les modalités complexes de l'élément musical. Sans doute remarquera-t-il que les rapports de sons prennent une bien plus grande valeur quand un accent de rythme les souligne : les lettres, voyelles ou consonnes, qui se font réponse à des places symétriques des éléments rythmiques successifs d'un vers, acquièrent, de ce fait, une valeur prépondérante :

.. *La bonne flèche aiguë et sa fraîcheur qui dure !* (I, XVIII, 5.)

.. *Et que mièvre dans la fièvre du demain* .. (III, X, 5.)

.. *Sous les frais peupliers, dans la fine lumière* .. (III, XX, 24.)

.. *Hélas ! ce noir abîme de mon crime* .. (décasyllabe) (II, I, 38.)

.. *Telle la lune vue à travers les mâtures* .. (I, III, 7.)

.. *Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme.* .. (I, VII, 5.)

(*A suivre.*) J. DESJARDINS.

La rhétorique dans l'humanisme latin

I

Il est peu de domaines de la culture antique, où l'on se contente plus aisément de jugements tout faits et où l'on se résigne plus vite à une injustice hâtive que celui de la rhétorique. On s'est fait de l'influence de celle-ci sur les littératures anciennes des idées à la fois excessives et trop étroites. Des historiens ou des critiques qui n'avaient souvent de ce qu'elle fut que des connaissances vagues et passe-partout se hâtaient d'en employer quelques termes commodes et de dénoncer ici et là des « topoi », des « ekphraseis », etc. D'autre part ils ne se hâtaient pas moins d'oublier quelques-unes des plus fécondes leçons que nous devons, nous encore, à l'influence lointaine de la rhétorique antique, comme l'effort pour guider et ordonner son discours, pour donner à son expression la clarté et le charme. Il a semblé que cela, c'est-à-dire quelques-unes des plus éminentes qualités de l'humanisme occidental, allait sans dire comme si cela n'irait pas encore mieux en le disant et n'était pas, en fait, allé beaucoup mieux en le disant.

Si on s'élève assez haut, si on sait faire abstraction de certaines contingences parfois déplaisantes pour ne retenir que l'essentiel, qu'est-ce que la rhétorique, cette création du rationalisme grec, sinon la reconnaissance que l'outil social par excellence est le langage et qu'il est impossible que la réflexion et l'art n'interviennent pas dans le maniement de cet outil pour en étudier et pour en améliorer l'usage ? Les Grecs étaient préparés par les conditions de leur vie politique à cette découverte. Il y a des gens qui voudraient qu'il n'y ait d'éloquence saine et sincère que spontanée et naturelle, comme s'il était naturel, quand on a pris conscience d'un pouvoir, d'agir comme si on n'en avait pas pris conscience. De la nature à l'art il y a pour toute pensée réfléchie un passage lui-même naturel et le comble de l'arbitraire et de l'artifice serait au contraire de vouloir arrêter ce progrès fatal et légitime.

En Grèce ce développement a mené par les Siciliens Corax et Tisias, par les sophistes et Gorgias, par la critique socratique et platonicienne jusqu'à Aristote et Théophraste et surtout jusqu'à Isocrate, celui qui a véritablement donné à la rhétorique grecque sa valeur humaniste, sa portée de culture générale. Rappelons en gros sa position telle qu'elle est bien mise en lumière par des travaux récents de Burk, de Drerup, de Wilhelm Kroll et telle qu'on s'en peut faire une idée en lisant dans la traduction de Georges Mathieu le plus pédagogique de ses discours, celui *Sur l'Echange* (*Sur l'Antidosis*) (1). Les sophistes avaient prétendu donner un enseignement qui permettrait à ceux qui l'avaient reçu de triompher dans la vie politique; ils allaient de ville en ville dispensant en un cours de quelques leçons chèrement payées toute la substance de cet enseignement. Isocrate se propose un but analogue, mais l'esprit est différent, les moyens aussi. Il reste fidèle à l'utilitarisme individualiste des sophistes. Lui aussi il donnera l' ἀρετή qui permettra d'exceller et de l'emporter sur les autres hommes, mais il y faudra tout un long enseignement qui se donnera dans un établissement stable : le premier établissement d'humanités secondaires, a-t-on dit. Isocrate soulignera en effet l'importance de l'exercice, de l'habitude. L'esprit aussi est différent. Pour pouvoir exceller, il faut s'assimiler des idées nobles et grandes : c'est seulement ainsi qu'on pourra en les exprimant subjuguer les autres hommes. On n'arrivera à bien parler, à maîtriser sa pensée et son expression qu'en s'exerçant à parler et non par l'attitude passive propre aux auditeurs des sophistes. Isocrate est par là l'ancêtre lointain mais incontestable de l'exercice qui reste par excellence l'exercice humaniste : le discours, la composition française. Isocrate a aussi, continuant Gorgias, développé l'attention donnée à la forme, aux procédés du style. Les abus auxquels le développement ultérieur de la rhétorique a donné lieu, après que des siècles de rhéteurs se furent ingéniés à distinguer, à classer, à compliquer et à dessécher, ne doivent pas ici non plus faire méconnaître un principe juste : puisque l'homme est sensible à la beauté du discours, ce qui est naturel, ce n'est point de l'ignorer, mais c'est d'en prendre conscience.

---

(1) Cf. maintenant en France le beau chapitre d'H.-I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1948, pp. 121 et suiv. Mon étude a été écrite avant la lecture de cet ouvrage.

Platon un moment avait beaucoup espéré d'Isocrate : qu'on voit les allusions du *Phèdre*. Plein de mépris pour la technique étroite de Lysias il comptait sur l'esprit philosophique d'Isocrate. Et Isocrate en effet baptisa « philosophie » son système de culture. Mais ce ne pouvait être pour Platon qu'une contrefaçon de philosophie. Isocrate restait dans le domaine de l'opinion sans s'élever à celui de la science, science qui pour Platon culminait dans celle du Bien en soi. La rhétorique, telle qu'il la développait, restait malgré tout cet art de flatterie qu'avait condamné irrémédiablement le *Gorgias*. Isocrate professait qu'il n'est point d'art capable de mettre la justice et la modération dans le cœur de ceux qui ne sont pas naturellement enclins à la vertu.

De cette opposition de Platon et d'Isocrate devait sortir l'opposition de la philosophie et de la rhétorique, opposition sans cesse traversée de rapports réciproques, qui en font une sorte de loi dialectique de la culture antique. Il est particulièrement intéressant de l'étudier à Rome parce qu'elle y fut envisagée avec le sérieux propre au tempérament latin et parce que chez Cicéron et chez Quintilien on assiste à la naissance de synthèses ou de compromis, fragiles à certains égards, précaires, momentanés, mais dont la fécondité de principe a débordé le cadre de l'antiquité pour dominer l'humanisme moderne depuis la Renaissance.

II

Au moment où Rome est entrée en contact avec le monde grec, quel était l'état des choses ? La rhétorique existait comme une technique autonome et même comme une profession dont vivaient les rhéteurs. Cette technique toutefois, il importe de le noter, était encore en pleine évolution; nous sommes par malheur assez mal renseignés sur elle, mais elle n'était point encore tout à fait cette scolastique aux divisions et subdivisions infinies qu'on trouve dans les manuels tardifs. L'erreur a été parfois d'étudier la rhétorique comme un système formant un tout : ou plutôt cela aussi est légitime et le livre de Volkmann, *Die Rhetorik des Griechen und Römer*, 2[e] édit., 1885, qui se place à ce point de vue est utile : c'est ce que la rhétorique est devenue, mais l'historien doit voir comment elle l'est devenue et c'est ce qui fait le grand intérêt de l'article de Wilhelm Kroll dans la *Real-Encyclopädie* de Pauly-Wissowa.

La rhétorique existait. Elle avait déjà, puisque Isocrate au fond le lui avait donné, son exercice fondamental, la μελέτη qui à Rome devint la *declamatio*. Qu'était cette μελέτη hellénistique ? Aucun Sénèque le Rhéteur, aucun Quintilien ne se sont trouvés pour en conserver l'image. Etait-elle déjà consacrée à ces sujets artificiels et irréels qui nous choquent tellement chez ces deux auteurs latins ? Y était-il question de tyrans, de pirates, etc. ? C'est très possible et c'est peut-être dans le monde hellénistique, tout traversé d'insécurité politique et maritime que ces thèmes étranges ont pris naissance : on pourrait alors établir un parallèle avec ce qui se passe dans la Comédie nouvelle, où l'on retrouve aussi des enlèvements, des pirates, des enfants supposés, sinon des tyrans. Mais cela encore une fois est pure hypothèse et que je risque en passant; il me parait peu naturel que tout cet attirail romanesque ait pris naissance seulement après l'époque d'Auguste et je le croirais volontiers issu des écoles des rhéteurs d'Asie mineure.

La rhétorique existait. A son égard l'attitude des philosophes variait. Si on examine les trois qui prirent part à l'ambassade de 155, il semble qu'ils lui étaient tous les trois, l'académicien Carnéade, le péripatéticien Critolaos, le stoïcien Diogène de Babylone également hostiles et que Rome put connaître par eux déjà le conflit de la rhétorique et de la philosophie. Cependant les écoles elles-mêmes étaient plus divisées. On ne saurait oublier d'abord qu'Aristote et que Théophraste ont admis, en la subordonnant, la légitimité de la rhétorique, qu'ils en ont donné des traités et qu'ils lui ont fait faire des progrès, élaborant quelques-unes de ses théories les plus notables : telle que celle des *genera dicendi* chez Théophraste. Parmi leurs successeurs Démétrios de Phalère, Hiéronymos de Rhodes, Praxiphanes étaient favorables. Cette position des philosophes péripatéticiens est de grande importance pour comprendre comment Cicéron, malgré Platon qu'il admire tant, peut songer à unir rhétorique et philosophie. Les stoïciens avaient eux aussi leur rhétorique, mais une rhétorique bien à eux : le sage est le seul vrai rhéteur, comme il est le seul roi. Mais cette rhétorique, qui bannissait l'appel aux passions, qui réduisait tout à un art de discuter très sec et très froid était selon Cicéron bonne à pratiquer pour qui voudrait apprendre l'art de devenir muet. L'Académie restait fidèle, à travers ses changements, à la condamnation portée par Platon. Quant à Epicure, ennemi juré de toute culture, il l'était aussi de la rhétorique; il l'était également en tant qu'il se détournait de la politique.

Telle était la situation quand la rhétorique fit sa première apparition à Rome. En 161 une mesure d'expulsion fut prise contre les rhéteurs. Mais au fond leur art trouvait un terrain favo-

rable : où le voit-on mieux que chez son adversaire même, Caton ? Caton se moquait de cette école d'Isocrate, où on passait sa vie à étudier, comme si on se préoccupait d'aller plaider chez Orcus. Mais il était lui-même orateur et, ce qui est plus grave, dans l'écrit à son fils, il y avait tout un traité oratoire. Il professait très sainement la doctrine : *rem tene, uerba sequentur.* Il définissait l'orateur *uir bonus dicendi peritus.* Autrement dit il avait sa rhétorique à lui qui prétendait ne rien devoir aux Grecs mais dont l'existence même montrait au moins que cet art avait sa place naturelle à Rome. Rien par contre ne prouve qu'on y soit intéressé dans le cercle aristocratique des Scipions. On a prétendu découvrir chez Scipion Emilien l'influence de la rhétorique stoïcienne, mais nous en avons vu le caractère tout négatif. C'est dans le parti démocratique que la rhétorique apparaît la première fois comme une force : parmi les Gracques l'aîné, Tibérius Gracchus, a pour conseiller et ami le rhéteur Diophane de Mitylène et veut une éloquence majestueuse qui rappelle celle de Périclès, ce conducteur du peuple dont l'image le hante. Le cadet, Caius, eut pour maître un certain Ménélas de Marathos en Phénicie.

Les premiers professeurs de rhétorique sont en effet des Grecs comme il est naturel, et qui enseignent en grec. Selon Suétone ces premiers maîtres furent des grammairiens qui cumulaient. Très longtemps encore après on le voit par un passage d'Aulu-Gelle (IIe siècle après J.-C.), il reste usuel d'écouter le rhéteur grec à côté du rhéteur latin (9, 15, 2). Cicéron s'est formé auprès de rhéteurs grecs, notamment le fameux Apollonios Molon. Il apprit d'eux à déclamer et jusqu'à sa prêture il garda l'habitude de déclamer en grec. C'est en grec qu'il enseigna la rhétorique à son fils. Cependant sous la dictature de César, dans les loisirs de sa retraite forcée, il déclamait en latin avec les amis du maître, Hirtius et Pansa; mais cela apparaissait encore comme quelque chose qui se distinguait de la pratique usuelle de l'école et cela était ressenti comme tel (W. Kroll). Toutefois vers ce temps aussi son fils à Athènes, tout en faisant ses études auprès des professeurs du pays, a aussi un maître de déclamation latine.

Peu avant 93 pourtant une tentative avait été faite pour instaurer une rhétorique latine. Elle venait d'un Marseillais. (De Marseille aussi fut originaire un des maîtres de Cicéron, le rhéteur Marcus Antonius Gnipho.) Plotius Gallus, sans doute le poète dont parle le *Pro Archia* (IX, 20) client et admirateur de Marius en avait été l'instigateur. Cicéron aurait failli devenir son élève, si des hommes éclairés ne l'en avaient détourné. La tentative de Plotius fut arrêtée par les censeurs de 93 dont l'un était le célèbre orateur Crassus, le protagoniste du *De Oratore.* Pourquoi cette interdiction ? L'édit invoquait le *mos maiorum* et la fidélité à l'éducation traditionnelle. Il devait y avoir d'autres motifs, ceux que Cicéron prête à Crassus : ces maîtres ne gardaient de la rhétorique grecque, sans la science et l'*humanitas,* qu'une confiance impudente en eux-mêmes: peut-être aussi des motifs politiques, si on songe que Plotius était client de Marius et, je le suppose, venu de Marseille à l'époque de la victoire d'Aix sur les Teutons.

III

Quelle est l'attitude de Cicéron à l'égard de la rhétorique ? Soulignons d'abord l'originalité de ses œuvres dites rhétoriques. Seul le *De inuentione,* écrit de jeunesse, a un caractère proprement technique et scolaire. Ajoutons-y, si l'on veut, les *Partitiones oratoriæ* et les *Topica.* Voilà pourquoi seul à l'époque de saint Augustin il est manuel d'enseignement. Les œuvres capitales n'ont rien de didactique et c'est un point trop souvent méconnu. L'expression de « traités » qu'on leur applique souvent ne convient ni à leur forme ni à leur fond. Ce sont des dialogues littéraires, destinés à la lecture des gens cultivés, non aux classes. Leur forme même est empruntée non aux rhéteurs, mais à Platon, et à Aristote dont Cicéron admirait aussi beaucoup les dialogues. On pourrait leur appliquer la distinction qu'on faisait chez Aristote même entre les écrits ésotériques (ceux que nous avons conservés) et les écrits exotériques.

Une double préoccupation les domine et les éloigne de la rhétorique purement scolaire des rhéteurs. D'abord celle de la vie réelle, de l'expérience de la Rome politique. Cicéron met en scène des orateurs éprouvés qui sont comme lui-même aussi des hommes politiques. La seconde préoccupation est celle de la formation de l'orateur, envisagé comme une personne et non comme un technicien. Les titres mêmes sont significatifs : non pas « De l'éloquence » mais *De oratore,* mais *Orator.* Ce qui est au premier plan est un problème concret de culture, où Cicéron utilise les souvenirs de sa propre éducation. Par là il rejoint le point de vue d'Isocrate, mais avec une modification essentielle, due à son admiration pour Platon et pour Aristote : son orateur sera nourri de philosophie, non pas de la « philosophie » d'Isocrate, mais de la vraie, celle des philosophes.

Il y aura ainsi confrontation des théories de l'école avec les besoins et les pratiques de la vie, confrontation d'une discipline dont les éléments sont empruntés à la Grèce avec les exigences de l'esprit et de la politique romaine et en ce sens où l'humanisme consiste dans cet échange d'un peuple avec un autre peuple, dans lequel il reconnaît un maître, le *De oratore* est une des grandes œuvres de l'humanisme. Sans doute il y a en elle quelque chose dont l'intérêt est pour nous purement historique : à savoir qu'il s'agit de former un orateur pour la vie d'une cité antique; mais il y a en elle quelque chose d'un intérêt permanent : à savoir qu'une culture efficace, même pour l'action, se doit de s'enraciner dans le savoir théorique le plus riche possible et qu'il ne faut jamais craindre d'en chercher trop loin les sources.

Cicéron est bien informé de l'art rhétorique, surtout d'après Hermagoras : il en adopte et en reproduit les doctrines essentielles sur les parties du discours, sur la constitution des causes, etc. Tout ce qu'il dit en ce domaine est à la fois technique et peu original. Mais en bon humaniste romain, il est défiant à l'égard du technique pur; pour Crassus son interprète, les techniques ont certes leur utilité; elles montrent à l'orateur le but et l'empêchent de s'égarer. Mais plus importants que les procédés artificiels sont les talents naturels, le bon sens : *Domina natura est,* est-il dit quelque part (II, 60, 247). Les rhéteurs grecs ignorent que l'essence de l'éloquence est de connaître et de montrer l'origine, la nature, les diverses faces de toutes choses, de poser les fondements du droit, de la morale, des lois, de diriger le gouvernement des états (III, 20, 75). Parmi les orateurs grecs il faut distinguer nettement ceux qui, se cantonnant dans les murs de l'école n'ont jamais connu la tribune ou le forum de ceux qui furent des hommes politiques illustres dans leur cité.

S'il a pour la rhétorique des spécialistes une certaine défiance, Crassus fait de même du reste à l'égard des philosophes. On rappelle un débat qu'il eut avec Charmadas, philosophe de la Nouvelle Académie. Elève de Carnéade, Charmadas voudrait limiter le domaine de l'orateur aux plaidoiries devant les tribunaux et aux misérables débats de la place publique. Il lui refuse délibérément toutes les connaissances d'un ordre élevé et l'écarte des affaires publiques, réservées selon la tradition platonicienne aux philosophes. Crassus, interprète de Cicéron, met au fond l'orateur, personne vivante, au-dessus de la rhétorique et de la philosophie, disciplines abstraites, et il les réconcilie dans son attitude concrète où l'action serait la sœur du rêve. Crassus ne veut pas qu'on dissocie l'art de parler et la sagesse de la pensée. Par delà Socrate qui établit « cette distinction absurde et inutile entre l'éloquence et la philosophie, ce divorce entre la langue et le cœur » il faut revenir à Thalès, à Lycurgue, à Solon qui joignaient à l'art oratoire la connaissance des mœurs, de la vertu. L'orateur ira reprendre un bien dont il a été dépouillé par les techniciens de la philosophie; il redeviendra philosophe à son tour. Ce retour aux présocratiques n'est pas sans rappeler assez curieusement Nietzsche !

Il y aurait à commenter plus longuement cet essai de synthèse qui est celui de Crassus chez Cicéron, de Cicéron lui-même, à en préciser les origines [Philon de Larisse (Von Arnim), ou Antiochos d'Ascalon (Wilhelm Kroll), ce que comme feu Laurand je ne saurais croire; pas davantage Posidonius (ainsi Schulte, contredit par W. Kroll)], à se demander si Cicéron lui-même lui est resté fidèle entièrement, si dès le *De republica* et le *Songe de Scipion* il n'a pas fait la part de plus en plus grande à la philosophie des philosophes, et je le crois. Par la voie d'une compensation qu'on n'a guère notée, dans l'*Orator* et le *Brutus* la rhétorique cicéronienne apparaît presque limitée aux problèmes de l'expression : c'est sur ce terrain que se situera le différend et le débat avec Brutus et les « attiques ». (D'autre part Brutus, tout comme Cicéron, se donne à la philosophie.)

IV

Avec Quintilien, professionnel de l'enseignement rhétorique, on descend des hauteurs un peu dédaigneuses où se mouvaient les hommes d'état cicéroniens et Cicéron lui-même. Les philosophes auxquels en veut Quintilien, ce sont, dans la Rome de son temps, ses concurrents de tous les jours. Il en flétrit les faiblesses, surtout les contradictions entre la doctrine qu'ils affichent et la vie qu'ils mènent. Il prétendra donc leur reprendre le bien propre de l'éloquence en leur reprenant moins la politique — les temps ont changé; il n'y a plus de politique ni éloquente, ni philosophique, il y a l'empereur qui se passe à l'occasion de l'une et de l'autre — que la morale. Quintilien reprendra donc à son compte la vieille définition de Caton *uir bonus dicendi peritus.* Dans la pratique il sera l'homme d'une éthique presque stoïcienne, sans qu'on ait pour autant le droit à proprement parler de déceler chez lui une orientation voulue et consciente vers le stoïcisme. Il récupère chez les professionnels de la philosophie un bien qu'il croit ne pas leur appartenir, les idées morales qu'ils auraient plus ou moins volées à l'orateur. Il se souvient plus ou moins à cet égard de ce

que le *De oratore* disait de Lycurgue ou de Solon, mais en donnant à sa revendication un caractère plus sérieux et détaillé et par là plus singulier.

Qu'est devenue chez lui la rhétorique ? D'abord depuis l'époque de Cicéron, peut-être sous son influence, il s'est constitué un enseignement en latin, calqué sur l'enseignement en grec, mais doué du même prestige. La vieille hostilité montrée à Plotius Gallus a fait place à la faveur de l'opinion. C'est l'enseignement que nous font connaître les *Controuersiæ* et les *Suasoriæ* de Sénèque le père, recueils de morceaux choisis et de traits brillants par un amateur, qui consacre les loisirs de sa richesse à se faire l'auditeur des rhéteurs en vogue. L'essentiel reste toujours la déclamation qui a pris tous les caractères avec lesquels nous la connaissons et qui la font parfois sévèrement juger. Sur des sujets fictifs, maîtres et élèves s'entraînent à longueur de journée. L'école s'ouvre aux parents, au public, qui viennent en spectateurs à ses exercices. Et cela au moment où elle semble ne préparer à rien et se fermer à la vie. (Il n'y a plus d'éloquence politique, il n'y a plus guère d'éloquence judiciaire qu'au Sénat et devant les Centumvirs.) Et cela au moment où la cité, cadre naturel de son emploi, a fait place à l'empire.

L'école semble à elle-même son but. Les déclamations sont parfois publiées comme de vraies œuvres littéraires : tels ces recueils de *Declamationes maiores* et de *Declamationes minores*, tous deux attribués à Quintilien, le premier certainement apocryphe, le second authentique dans une certaine mesure, si, comme le veut Gwynn il reproduit des notes prises par des élèves du maître. Il y a même parfois des déclamations en vers, tels ces 285 hexamètres d'une *Controuersia* qui date seulement du ve siècle et dont voici le sujet : De l'or a disparu du temple de Neptune; au bout d'un certain temps un pêcheur offre au dieu en ex-voto un poisson en or, avec cette inscription : « A toi, Neptune, avec ton or ». On l'accuse de sacrilège. Le rhéteur a dans la société une place de plus en plus distinguée : Vespasien institue un enseignement officiel de la rhétorique et Quintilien est richement appointé.

Chose paradoxale, cette école coupée de la vie nous apparaît chez Quintilien elle-même singulièrement vivante. Rien en un sens n'est moins livresque que l'*Institution Oratoire*. L'auteur y développe le point de vue de la culture que nous avons vu celui de Cicéron. Du point de vue de la technique rhétorique — et il le sait et il le dit — il n'est pas original. Il énumère avec complaisance et du reste exagération les sources auxquelles il a puisé. Mais ce qui est personnel, c'est que Quintilien suit depuis l'enfance l'application de cette technique, et il apporte là toute la richesse de ses observations de pédagogue qui se trouve être un psychologue pénétrant. Il sait retrouver l'esprit sous la lettre et c'est ainsi qu'il a pu dégager pour la postérité quelques-uns des principes féconds de la rhétorique, malgré l'artifice de la déclamation. Aussi à la Renaissance, avec les dialogues de Cicéron, son traité contribuera à la restauration de l'idéal humaniste et il importe de maintenir que ce fut à très bon droit.

Il n'est pas question de justifier l'absurdité de certains sujets de déclamations qui faisaient rire Pétrone comme on sait... Quintilien lui-même les critique à l'occasion ou les admet parfois comme une concession à l'imagination romanesque des enfants. Qui de nos jours voudrait d'abord imposer aux enfants des romans réalistes faits pour les adultes ? Et je constaterai avec Gwynn, étudiant les *Declamationes minores*, ces notes prises aux cours de Quintilien, que, s'il ne cherche pas toujours à rejeter les sujets conventionnels de l'école, il en tire parti d'une manière raisonnable, que beaucoup des commentaires désignés sous le nom de *sermones* sont admirables à leur manière et là même où le sujet est bizarre, les déclamations sont des exemples remarquables de mise en place serrée, bien ordonnée des arguments et de saine psychologie. Par sa nature même l'école n'est jamais la vie. C'est une erreur de croire qu'elle y prépare le mieux en l'imitant et non en développant, parfois non sans artifice, certaines qualités de l'esprit qui ont besoin de son atmosphère particulière pour se déployer dans toute leur force. Si les méthodes de Quintilien ont pu *mutatis mutandis* s'adapter à des conditions toutes différentes de civilisation, c'est qu'elles se fondaient sur leur vérité propre, puisée dans leur domaine, celui de l'école.

Ce qu'il y avait de mort dans la formation rhétorique de l'Empire, c'est plutôt ce par quoi elle prétendait être pratique, former un technicien capable de triompher au forum ou au Sénat. Ce qu'il y avait de vivant, c'est ce par quoi elle liait l'enfant à la longue tradition grecque et romaine de former la pensée par la maîtrise du langage et de l'expression, par le sens de la beauté des idées et des mots. Aussi une des caractéristiques de l'éducation oratoire de Quintilien, un des traits qui en expliquent la valeur durable est l'importance reconnue à la littérature et aux exercices littéraires. Après que l'enfant était passé chez le grammairien, avant qu'il ne vint à la déclamation, on l'entraînait par les *progymnasta*. Il y en avait une gamme soigneusement dosée et analysée. Pour certains d'entre eux il pouvait y avoir conflit entre le grammairien et le rhéteur, chacun cherchant à les accaparer et Quintilien se plaint de ces empiètements qui pour lui sont ceux du grammairien. Ces exercices, qui ont un caractère littéraire marqué, sont la chrie, la fable, le récit,

la description, la prosopopée qui consiste à faire parler un personnage connu du mythe et de l'histoire, etc. En outre — et ceci est au moins aussi important — le rhéteur lit et commente des prosateurs avec les mêmes méthodes qui servent au grammairien à commenter les poètes. Quintilien consacre tout un livre, le plus célèbre, à déterminer les auteurs classiques que lira le futur orateur.

La rhétorique emprunte ainsi beaucoup à la littérature. Une erreur que l'on commet souvent est de qualifier de « rhétorique » tel trait ou tel caractère que la rhétorique emprunte ainsi et de la faire créancière là où elle est débitrice. C'est fausser entièrement les rapports. Pour prendre un exemple, certains rhéteurs grecs d'époque impériale s'amuseront à composer des « épîtres amoureuses », où ils utiliseront la Comédie nouvelle ou les épigrammes, ou l'élégie. Ils sont purement et simplement des débiteurs et si le même thème ou les mêmes expressions se retrouvent chez Ménandre ou Térence ou Properce, c'est une erreur que de les qualifier de « rhétoriques ».

Mais il n'est pas question de contester qu'à l'époque impériale la rhétorique n'ait exercé une grande influence sur les auteurs qui avaient été formés par elle. De quelle nature est cette influence ? On ne se plait guère à en souligner que les mauvais côtés. En matière d'éducation ce sont toujours les plus apparents, et ceux qu'il est le plus facile de remarquer : les bénéficiaires, tout comme les observateurs, attribuent volontiers les bons côtés et les vertus à la nature ! Pourtant Sénèque le philosophe, peu favorable comme tel à la rhétorique, est marqué par elle, mais non simplement par son goût du trait et de l'antithèse en ce qu'il a de fâcheux : ce sont les instruments de sa psychologie dans ce qu'elle a de plus délié et de plus neuf. Tacite doit à la rhétorique pour une bonne part cette densité grave, cette σεμνότης qui le distingue. Et il ne serait qu'équitable de multiplier les exemples. Certes la mauvaise rhétorique laisse l'expression conduire et asservir la pensée, soit qu'elle l'exagère, soit qu'elle la fausse, soit qu'elle se substitue tout bonnement à elle et trop souvent au déclin de Rome il en a été ainsi. Mais l'absence de rhétorique ne conduit-elle pas à un asservissement pire encore et croit-on vraiment que l'écriture automatique soit une libération de la poésie et l'esprit ?

Pierre Boyancé.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Nous ne mentionnerons ici que quelques ouvrages essentiels ou facilement accessibles.

Pour l'exposé systématique de la rhétorique, plutôt qu'à R. Volkmann et C. Hammer, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, dans le *Handbuch* d'Ivan von Muller, t. II, vol. 3, 3e éd., 1901 (sommaire) on se reportera à R. Volkmann, même titre, 2e éd., Leipzig, 1885.

Pour l'histoire de la rhétorique Wilhelm Kroll, *Rhetorik* dans l'encyclopédie de Pauly-Wissowa, Supptbd. VII, col. 1039-1138.

E. Jullien, *Les professeurs de littérature dans l'ancienne Rome et leur enseignement depuis l'origine jusqu'à la mort d'Auguste*, Paris, 1885.

A. Besançon, *Les adversaires de l'hellénisme à Rome*, Lausanne, 1910.

A. Gwynn, *Roman education from Cicero to Quintilian*, Oxford, 1926.

J. Perret, *A propos du second discours de Crassus* (*De orat.*, I, 45-73) dans la *Revue des études latines*, t. XXIV, 1946, p. 169.

H. Bornecque, *Les déclamations et les déclamateurs d'après Sénèque le Père*, (Travaux et Mémoires de l'Université de Lille, I, 1), Lille, 1902.

J. Cousin, *Etudes sur Quintilien I, Contribution à l'étude des sources de l'Institution Oratoire*, Paris, thèse, 1935.

La position d'H.-I. Marrou apparaît de plus en plus compréhensive à l'égard de la rhétorique. Elle vient d'être précisée dans la 2e éd. de *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, de Boccard, éd.

Sur l'influence de Cicéron sur l'humanisme de la Renaissance, des pages particulièrement suggestives et heureuses de Walter Ruegg, *Cicero und der Humanismus, Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus*, Zürich, 1946.

Quelques aspects de l'œuvre d'Eschyle, poète tragique

La tragédie grecque est née avant Eschyle; mais c'est lui qui, par ses innovations, l'a définitivement engagée sur la route où lui-même et ses successeurs devaient lui donner tout son développement; c'est à lui qu'elle doit ses caractères essentiels.

LA PLACE D'ESCHYLE DANS L'HISTOIRE DE LA TRAGÉDIE

Nous ne saurions ici refaire l'historique des discussions sur l'origine de la tragédie. Qu'ils acceptent ou rejettent, en totalité ou en partie, les théories enseignées par Aristote dans sa *Poétique*, qu'ils accordent plus ou moins d'importance au rôle dans le Chœur des Satyres de Dionysos, nos contemporains admettent qu'Eschyle s'est trouvé en présence d'une forme dramatique déjà partiellement évoluée : au Coryphée, porte-parole du Chœur, s'était adjoint déjà un premier acteur, issu probablement de l' ἐξάρχων ou chef du Chœur primitif. Cette première phase de l'évolution se concrétisait pour les anciens dans le personnage semi-légendaire de Thespis, couronné, nous dit-on, en 535, et dont nous ne connaissons rien, que quelques titres (1). Des devanciers immédiats d'Eschyle nous savons à vrai dire assez peu de chose. Aristote (*Poét.* 1449 *a*) nous apprend qu'Eschyle fut le premier à porter d'un à deux le nombre des acteurs, que par conséquent il réduisit l'importance du Chœur et donna le premier rôle au dialogue. Les *Suppliantes*, qui sont certainement la plus ancienne de ses pièces conservées et remontent très probablement à 492, c'est-à-dire avant la première guerre Médique, représentent pour nous l'état le plus ancien de la tragédie eschyléenne, le plus proche de ce qu'était le genre tragique avant lui. Non seulement le Chœur y joue un grand rôle, mais il en est le personnage principal : c'est le sort des Suppliantes elles-mêmes, des filles de Danaos, poursuivies par les fils d'Egyptos, qui est en jeu. D'où l'importance considérable des parties lyriques par rapport aux parties parlées (2). D'où le rôle de Danaos, père et guide des Suppliantes; il a pour mission, après l'entrevue avec le Roi, de présenter et de défendre la requête du Chœur devant les citoyens d'Argos, gardant ainsi en sa personne quelque trace du primitif ἐξάρχων de qui le premier acteur a tiré son existence (3). Mais son rôle est surtout de donner la réplique au Coryphée, d'approuver ses paroles, d'encourager, de conseiller, de renseigner les jeunes filles : il est partout celui qui donne la réplique, ὑποκριτής ; nulle part il n'est le meneur du jeu et, pendant l'entretien décisif du Chœur avec le roi Pélasgos, il se tait; les Danaïdes débattent elles-mêmes leur sort. Grand encore dans les *Perses* et dans les autres pièces, le rôle du Chœur témoigne pourtant chez Eschyle d'une tendance à s'amenuiser, par la part de plus en plus grande donnée aux dialogues d'acteurs. Il faut mettre à part le *Prométhée* qui, on le sait, a donné lieu à de vives controverses. Certains critiques ont nié son authenticité; d'autres, dont W. Kranz (*op. cit.*, ch. IV) contestent, au moins partiellement, celle des chants choraux; W. Kranz pense que le premier stasimon est bien d'Eschyle, mais que le deuxième et le troisième sont de courts morceaux de remplacement écrits pour une reprise approximativement située entre 440 et 430. Les chants choraux des *Perses* (472), des *Sept* (467) et de *l'Orestie* (458) qui, eux, n'ont jamais été contestés, demeurent, certes, par leur longueur tout à fait importants. Mais le rôle même du Chœur, surtout dans l'*Orestie*, est sensiblement

(1) Voir P. Girard, *Thespis et les débuts de la tragédie* (*Revue des Etudes grecques*) 1891, p. 159 ssqq.

(2) Voir l'ouvrage fondamental de P. Masqueray : *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, 1895.

(3) Sur tout ceci on trouvera d'utiles éclaircissements dans la première partie de l'ouvrage de W. Kranz, *Stasiomoin*, Berlin, 1933.

différent de ce qu'il était dans les *Suppliantes*, et la ligne de l'évolution suit bien celle de la chronologie. Les Fidèles de Darios et de Xerxès représentent le peuple perse, dont le sort se joue à Salamine, et la reine Atossa joue assez bien auprès de lui le rôle de l'ancien ἐξάρχων transformé en répondant; Darios, le Messager, puis Xerxès, quoique apportant chacun du nouveau dans le drame, n'ont pas encore, en face du Chœur, la personnalité vigoureuse d'un Etéocle devant les Thébaines affolées par la guerre. Etéocle est le premier, à notre connaissance, à se séparer véritablement du Chœur; il gourmande ces femmes craintives; mais l'intérêt, pour lui, est ailleurs, et la scène centrale est celle où il se fait décrire par le Messager l'équipement de chacun des chefs adverses et préciser leur poste de bataille, de façon à placer partout, en face d'un brave, un plus brave. Avec les *Sept*, l'intérêt dramatique s'est détourné; du Chœur, le faisceau lumineux s'est transporté sur les personnages; il éclaire leur dialogue, devenu essentiel. L'*Orestie* ne fera que confirmer cette tendance. Il est juste pourtant d'y noter le rôle des Erinyes dont le chœur sauvage concentre encore sur lui suffisamment d'intérêt pour que la trilogie s'achève par l'institution dans Athènes du culte des Euménides. Mais ici un facteur nouveau entre en jeu. On ne peut vraiment saisir la structure d'un drame d'Eschyle sans se préoccuper de l'ensemble de la trilogie, sans examiner la façon dont il met en œuvre la légende, sans étudier d'un peu plus près ses idées morales et religieuses.

LA TRIOLOGIE ET LA MISE EN ŒUVRE DE LA LÉGENDE

Les pièces qui nous sont restées d'Eschyle font, à une exception près, partie d'une trilogie. Encore, dans le cas des *Perses*, certains ont tenté, comme M. G. Murray, dans son *Aeschylus, creator of tragedy* (Oxford, 1940), d'établir la possibilité d'un groupement tétralogique entre les quatre pièces jouées ensemble en 472 aux frais de Périclès. Déjà Tournier avait pensé — peut-être n'avait-il pas tort — que l'idée de la Némésis associait entre elles les tragédies de *Phinée*, des *Perses* et de *Glaucos de Potnies*, ainsi que le *Prométhée satyrique*. Pour les autres trilogies, dont l'existence ne fait pas de doute, on a surtout discuté de l'ordre respectif des drames. Ainsi pour la *Danaïde*, dont font partie les *Suppliantes*, l'opinion générale des érudits, de Welcker à M. Mazon, a varié. Il est fort probable que, comme l'indique M. Mazon dans son édition d'Eschyle, l'ordre des pièces de cette trilogie était le suivant : les *Suppliantes*, où l'on voit l'arrivée au pays d'Argos de Danaos et de ses filles, les *Egyptiens*, où l'on assistait aux noces forcées de celles-ci avec les fils d'Egyptos et au meurtre de ces derniers par leurs épouses, à l'exception de Lyncée qu'épargne Hypermnestre, les *Danaïdes* enfin, où l'on assistait sans doute au jugement d'Hypermnestre, accusée par son père de trahison et acquittée grâce à l'intervention d'Aphrodite (4). Le *Prométhée enchaîné*, dont on avait longtemps pensé qu'il était la deuxième pièce de la *Prométhéide*, après le *Prométhée porte-feu*, se voit avec une extrême vraisemblance attribuer par M. Mazon la première place; viendrait ensuite le *Prométhée délivré;* le *Prométhée porte-feu* est très probablement la pièce de conclusion, montrant l'institution dans Athènes d'un culte de Prométhée. Celui-ci, génie du feu, était en effet le patron des forgerons et des potiers du Céramique, aux côtés d'Héphaistos qui dans la religion classique se substitue à lui; en son honneur avaient lieu des courses de flambeaux dont Eschyle rappelle la première célébration. Héphaistos est ici associé à Prométhée, dont c'est le seul culte subsistant; rien d'étonnant donc si nous le voyons apparaître au début de la pièce d'Eschyle, et peut-être son attitude envers le tyran déchu est-elle lourde de la signification morale de la trilogie tout entière. Les *Sept contre Thèbes*, au contraire de nos autres pièces, sont le drame final d'une trilogie dont les deux premières pièces manquent, *Laïos* et *Œdipe*, sur le contenu respectif desquelles nous ne pouvons rien affirmer de très assuré : peut-être le *Laïos* racontait-il la naissance d'Œdipe, et l'*Œdipe* le meurtre de Laïos, mais peut-être la faute de Laïos et de Jocaste, s'entêtant à vouloir un fils malgré les avertissements divins, n'apparaissait-elle qu'à titre rétrospectif dans la trilogie; nous verrons qu'en général Eschyle aime à charger le premier des trois drames d'un lourd passé légendaire; dans ce cas le *Laïos* aurait eu pour sujet le meurtre par Œdipe de son propre père, et l'*Œdipe* aurait montré l'inceste du fils avec la mère, ou plutôt, sans doute, la découverte de cet inceste comme l'*Œdipe Roi* de Sophocle. Le drame satyrique

---

(4) Voir G. Hermann, *De Aischyli Danaidibus*, dissertation ancienne mais encore utile, et la notice de M. Mazon aux *Suppliantes*. Voir aussi notre Ἀγών *dans la tragédie grecque*, p. 50-51. Toutefois, dans son livre *Die Trilogie des Aischylos*, Fr. Stoessl se refuse à admettre cet ordre. Il pense que le fr. 44 (cf. *infra*) ne saurait appartenir à une scène de procès. Il représente le point de vue opposé à celui des *Suppliantes*, et ceci implique d'après lui que le drame des *Danaïdes*, dont il est extrait, était la deuxième pièce, les *Egyptiens* étant la troisième.

avait pour titre le *Sphinx;* même dans la seconde hypothèse, il pouvait trouver place à côté de l'*Œdipe* (5).

L'examen de l'*Orestie* est précieux pour ceux qui essayent de fixer les grandes règles de structure de la trilogie eschyléenne. A l'aide de rapprochements avec les pièces dont nous venons de parler, qui forcément portent la marque de leur appartenance à une trilogie, nous pouvons obtenir certains résultats. Nous retiendrons ici deux ouvrages en particulier, celui, si fin et plein de goût, de M. G. Méautis, *Eschyle et la trilogie* (Paris, 1936) et celui, hardi dans ses hypothèses et toujours intéressant de Fr. Stoessl, *Die Trilogie des Aischylos* (1937). Tous deux, bien entendu, partent de l'*Orestie.* Le travail de Fr. Stoessl porte avant tout sur la structure des drames et se donne pour but essentiel, à l'aide des lois décelées dans l'*Orestie,* de retrouver la ligne d'ensemble des trilogies dont une seule pièce nous est restée et, dans la mesure du possible, de nous donner une idée des pièces manquantes. La structure de l'*Agamennon* révèle un emploi constant du doublet, qu'il s'agisse des personnages (Clytemnestre-Egisthe, Agamennon-Cassandre, Veilleur-Héraut), de l'action (la chute de Troie est annoncée par le Veilleur puis racontée par le Héraut), des motifs (Clytemnestre à la fois venge son offense personnelle et sert d'instrument à la malédiction des Atrides). L'examen des *Choéphores* fait découvrir un parallélisme dans la structure des deux premières pièces de la trilogie : ainsi la scène du Veilleur, en soi inutile, s'expliquerait par la nécessité d'une scène parallèle à celle d'Oreste sur le tombeau de son père, cette dernière étant, cela va de soi, indispensable. Enfin Stoessl décèle un jeu de structure contrariée entre les deux pièces : ainsi l'*Agamemnon* comporte, dit-il, un Chœur principal de vieillards et un Chœur muet, fait des servantes de Clytemnestre; inversement les *Choéphores* comportent le Chœur principal des Verseuses de libations et un Chœur muet fait des compagnons d'Oreste; de même, entre les chants choraux pris deux à deux, on retrouve des oppositions analogues, notamment dans les sentiments de joie et de douleur exprimés par les Choreutes. Le schéma des *Euménides* est, lui, tout différent. La trilogie serait bâtie, comme la triade lyrique de Pindare, sur le rythme AAB. On ne saurait discuter l'intérêt de semblables observations, même en faisant les réserves qui s'imposent, par exemple sur le Chœur, à mon sens très hypothétique, des compagnons d'Oreste. Il est cependant, à regarder l'ensemble, dangereux d'admettre qu'il en était forcément de toutes les trilogies comme de l'*Orestie.* Très certainement la structure de chaque pièce était fonction de la structure de l'ensemble, et le parallélisme, si parallélisme il y avait, devait bien, en effet, concerner les deux premières pièces, la troisième étant destinée à chercher la solution du conflit dont elles avaient posé les termes. Semblable dessin conviendrait fort bien à la *Danaïde.* Mais tout autre schéma est-il exclu *a priori ?* Ne pourrait-on, par exemple, concevoir une trilogie thébaine bâtie en forme de fronton, le comble de l'horreur et de la souffrance étant atteint dans la tragédie centrale d'*Œdipe,* un certain apaisement se faisant ensuite, dans les *Sept,* par le sacrifice quasi-volontaire d'Etéocle ? Sans vouloir limiter le poète à la structure inversée décelée très justement dans l'*Orestie,* on pourrait imaginer des entrelacements beaucoup plus complexes de thèmes.

Pour G. Méautis le trait le plus frappant au point de vue formel est le lien étroit entre les trois drames successifs et le caractère abrupt des conclusions du premier et du second. C'est que l'unité ici n'est pas le drame, mais le cycle de trois drames. A la fin de l'*Agamemnon,* les vieillards du Chœur annoncent la venue future d'un vengeur, Oreste, et les *Choéphores* débutent précisément par l'arrivée de celui-ci. A la fin des *Choéphores,* le fils meurtrier de sa mère voit se dresser auprès de lui, menaçantes, les Erinyes du sang versé, et il prend le chemin de l'exil, un rameau de suppliant à la main, suivi de près par la troupe furieuse : les *Euménides* débutent par la découverte d'Oreste, suppliant d'Apollon, auprès de l'omphalos delphique, d'Oreste poursuivi sans répit par les Erinyes de Clytemnestre. Il nous est facile de supposer qu'aussitôt après la fin des *Suppliantes,* achevées sur la sortie des Danaïdes se dirigeant vers l'accueillante cité d'Argos, les *Egyptiens* montraient le débarquement victorieux des fils d'Egyptos; très peu de temps devait s'écouler entre les deux actions. Il est aisé aussi de comprendre, d'après les paroles d'Hermès dans la dernière scène du *Prométhée enchaîné,* au moment où le Titan est foudroyé par Zeus, que le début du *Prométhée délivré* nous le montrera ramené à la lumière du jour et que nous le verrons cloué sur son roc, le foie dévoré par l'aigle de Zeus. De la même manière, les paroles d'Etéocle, dès le prologue des *Sept contre Thèbes,* rappelant la toute-puissante malédiction d'Œdipe contre ses fils, nous indiquent que cette malédiction a dû être proférée tout à fait à la fin de l'*Œdipe,* sans doute à cause de l'attitude d'Etéocle et de Polynice envers leur père après la découverte de l'inceste qui les rendait à la fois ses fils et ses frères.

(5) Sur l'utilisation par Eschyle de la légende on trouvera dans le livre de M. Croiset. *Eschyle et l'invention dramatique dans son théâtre,* de très utiles et intéressants développements concernant chaque pièce.

Le premier drame de chaque trilogie contenait forcément l'exposé des faits légendaires antérieurs à l'action. Nous trouvons ainsi dans la première partie de l'*Agamemnon* une longue exposition, faite en partie par les personnages, mais surtout par les vieillards d'Argos dans la *parodos*. Là le poète rappelle les luttes anciennes d'Atrée et de Thyeste et le festin d'Atrée. Il nous rappelle aussi le départ de la flotte achéenne et le sacrifice d'Iphigénie. Ainsi des forfaits ont précédé ceux qui vont s'accomplir et le rappel des luttes fratricides donne à la trilogie une sanglante toile de fond. Ainsi le meurtre a précédé le meurtre : on pourra discuter si Clytemnestre venge en effet sa fille en tuant son époux, si au contraire le rappel de cette plaie douloureuse est seulement pour elle un prétexte; il est sûr en tout cas que le poète a longuement dépeint l'horreur de cette action, exigée par Artémis, consentie par Agamemnon. De la même manière l'aventure des *Suppliantes* se situe au milieu d'une histoire en marche depuis bien longtemps; les jeunes filles longuement nous disent qu'elles reviennent, pour y trouver asile, au berceau de leur race, puisque leur aïeule Io avait fui d'Argos, talonnée par le taon, avant d'aller mettre au monde en Egypte Epaphos fils de Zeus. Et le *Prométhée enchaîné* ne se place pas, il s'en faut, à l'origine du monde et des dieux; s'il y est dit sans cesse que le pouvoir de Zeus est tout nouveau, cela ne doit pas nous faire oublier qu'il s'est instauré à la suite d'une longue guerre où les immortels, divisés en deux camps, se sont battus sans merci. On a pu croire même que les événements antérieurs à notre drame avaient constitué, en s'organisant autour du vol du feu, le sujet d'une pièce occupant dans la trilogie la première place.

Si Eschyle a si étroitement lié entre eux les drames constituant chaque trilogie, c'est que celle-ci constitue bien un tout, articulé autour d'un problème central. L'*Orestie* met le spectateur en présence de la loi du talion, de cette nécessité admise de verser le sang pour satisfaire au sang versé, et la question éclate : « Où faut-il s'arrêter ? » Certes Clytemnestre est coupable d'avoir tué Agamemnon; mais Oreste n'est pas absous du meurtre de sa mère avant le verdict de l'Aréopage. On peut se demander pourquoi, pour Eschyle, la purification à Delphes ne suffit pas et pourquoi les Erinyes continuent à affirmer leur droit sur le meurtrier. Apollon n'était donc pas assez puissant pour purifier le parricide ? Le dieu avait-il eu raison d'ordonner à un fils le meurtre de sa mère ? C'est qu'il ne s'agit pas d'une épreuve de force entre divinités anciennes et nouvelles. Il s'agit de substituer à l'ancien droit un droit nouveau, basé sur de tout autres principes. Le problème vient justement de ce que, pour avoir obéi à Loxias et respecté les Erinyes d'un père, Oreste est coupable et poursuivi par les Erinyes de sa mère. L'acquittement d'Oreste ne vaut pas tant par la solution apportée au drame par le salut du héros, il vaut parce qu'il marque le point d'arrêt : le meurtre n'ira pas plus loin, la loi du talion est révolue; à la loi du sang se substituent la justice et le droit. La *Danaïde* aussi pose un grave problème : des hommes ont-ils le droit d'épouser malgré elles des jeunes filles ? mais celles-ci, de leur côté, ont-elles le droit de refuser farouchement le mariage, et d'aller pour cela jusqu'au meurtre de leurs époux ? La thèse des Suppliantes est posée dans le drame qui porte leur nom. Nous pouvons penser que le drame des *Egyptiens* présentait le problème du point de vue des jeunes gens, et il est fort probable, nous l'avons vu, que la tragédie des *Danaïdes*, comme celle des *Euménides*, essayait de trouver une solution au problème; celle-ci est sans doute indiquée par le fr. 44, transmis par Athénée : « Le Ciel sacré désire pénétrer la Terre, le désir saisit la Terre de connaître le mariage, la pluie, tombant en abondance du ciel, féconde la terre, et celle-ci engendre pour les mortels les troupeaux qui paissent, l'épi de Déméter qui donne la vie, et, pour les forêts, le printemps s'accomplit grâce à cet humide hymen. Et c'est moi (Aphrodite) qui suis la cause de tout cela. » M. Méautis, dont j'emprunte ici la traduction pense que ce passage représente bien la pensée du poète, et son analyse des *Suppliantes* tend à montrer que, dans cette pièce inaugurale, Eschyle a pour interprète Pélasgos et que celui-ci ne protège les Danaïdes que contraint et forcé par le caractère sacré de leur supplication et par leur menace de suicide. Il est en tout cas très certain que les servantes, au moment de l'*exodos*, désavouaient leurs maîtresses. Je ne crois pas pourtant qu'il faille exagérer cette interprétation, car le poète a peint avec grande pitié le lamentable voyage et la situation douloureuse de ces jeunes filles poursuivies par des prétendants brutaux qui veulent les posséder de force. Si les filles de Danaos deviennent coupables d' ὕϐρις au moment où leur aversion pour les Egyptiades se change en l'horreur de tout homme et entraîne le refus farouche de transmettre la vie, les Egyptiades, eux, dans la violence et la sauvagerie de leur poursuite, sont aussi coupables d' ὕϐρις et ils l'ont été les premiers. Le poète, dans cette trilogie, pas plus que dans l'*Orestie*, ne prend parti entre les victimes d'un trop dur, trop primitif état de choses. Il propose des adoucissements à la barbarie humaine en lui conseillant de s'en remettre à une règle, à la Justice. De même, dans les *Sept contre Thèbes* il montre à l'œuvre la malédiction d'Œdipe, effet elle-même de la terrible destinée dont le malheureux ne fut que partiellement et très inconsciemment l'artisan, mais dont lui-même et sa race furent totalement les victimes. Sans doute le poète posait-il dans la trilogie d'*Œdipe*

le problème de la responsabilité humaine aux prises avec la fatalité, œuvre des dieux. Dans la *Prométhéide* c'est la responsabilité des dieux même qui est en question, dans leurs rapports entre eux et avec les hommes. Malgré les bienfaits reçus, Zeus maltraite indignement Prométhée, qui a osé donner le feu aux hommes, créatures d'un jour. Pour satisfaire son amour pour la jeune Io, Zeus n'hésite pas à la précipiter dans un océan de malheurs. Malgré les apparences, le personnage central de la *Prométhéide* est bien Zeus. Certes il n'apparaît pas en personne dans le *Prométhée enchaîné*, mais il y est sans cesse présent : il entend tout ce qui se dit sur le rocher abrupt; il envoie au Titan son émissaire Hermès. Surtout, plus encore que celle de Prométhée, c'est sa conduite à lui qui est jugée. Son rôle est aussi important dans le *Prométhée délivré*, car Héraclès lui-même ne pourrait rien contre sa volonté. Mme Delcourt, qui dans son *Eschyle* a bien souligné l'évolution de Zeus vers la justice au cours de cette trilogie, montre comment le poète introduit la durée dans sa conception de la divinité : avec le temps Zeus se rendra. C'est justement, pensons-nous, cette introduction de la durée qui lui permet de découper dans la légende, sous forme de moments successifs, les aspects opposés d'un problème moral, d'un conflit dont il pose d'abord les éléments, puis dont il essaye d'esquisser non point peut-être une synthèse difficile, du moins une solution moralement plus satisfaisante que le rapport brutal des forces en présence.

LES CONCEPTIONS MORALES ET RELIGIEUSES

De nombreux et importants travaux ont, au cours des dernières décades, modifié beaucoup notre connaissance des religions grecque et pré-grecques. La sociologie, l'archéologie, la linguistique ont apporté pierre sur pierre à un édifice, encore très incomplet d'ailleurs. Ainsi nous apparaissent par transparence, sous les œuvres des poètes les plus familiers, bien des perspectives qu'un œil même exercé n'aurait pu autrefois déceler. Le domaine en apparence si clair et si serein de la tragédie grecque se trouve aujourd'hui rattaché à des couches très anciennes de la vie religieuse, à celles même que nous avons tout juste commencé à connaître quand les premiers sociologues et leurs disciples ont étudié la mentalité des primitifs et leur vie religieuse. Par delà le classicisme tout apollinien, nous avons retrouvé la trace de rites anciens et barbares, de toute une mentalité primitive que l'oubli et les interprétations, rationalistes ou fantaisistes, des anciens eux-mêmes nous avaient laissé ignorer. Nous savons maintenant que la mythologie des poètes ne représente guère la vraie religion des Hellènes. Celle-ci se retrouve bien plutôt au niveau des cérémonies que célèbre chaque cité, dont certaines ont encore, en pleine époque classique, une allure très archaïque (6). La part des rites agraires dans l'évolution des actes cultuels, le rôle qu'ils ont continué à y jouer nous apparaissent de grande importance. L'étude a porté notamment sur le rapport du mythe et du rite et, au rebours de ce que l'on a cru longtemps et que pensaient les Grecs eux-mêmes, beaucoup sont actuellement portés à admettre que le rite a créé le mythe; celui-ci serait une tentative d'explication *a posteriori* des rites, danses, figurations mimées destinées, dans le culte de l'An, à provoquer le renouveau de la végétation, mais dont on avait oublié le véritable sens. Tout cela, bien entendu, repose sur une hypothèse : celle que toutes les sociétés, y compris celles de la Grèce ancienne, ont traversé le stade dont nous donnent aujourd'hui une idée les populations primitives. Les choses n'ont pas dû se présenter toujours de la même manière. Il est juste toutefois de dire que l'hypothèse s'est révélée des plus fécondes. Il ne s'ensuit pas toutefois qu'il faille éliminer, quand on parle des Grecs, tout autre aspect de la vie religieuse, tout expliquer par le schéma de la végétation, par le rythme vie-mort transposé, sur le plan moral, en rythme orgueil-chute et faute-châtiment. Une œuvre poétique n'est pas une donnée statique, passive sous le scalpel de l'analyste. Un Eschyle a fort bien pu être lui-même un facteur d'évolution. De toute façon, il nous faut aussi et surtout nous placer pour l'étudier au niveau des idées claires et des conceptions de l'intelligence. Nous trouvons dans son œuvre la trace de bien des survivances religieuses antérieures. Mais justement ce ne sont que des survivances, et voir dans quel esprit il les traite nous permet de préciser certains aspects importants de sa propre attitude envers le divin. S'il est vrai, comme le remarque G. Murray dans son *Aeschylus, creator of tragedy*, que les conceptions d'Eschyle n'adhèrent que très imparfaitement aux vues de la mythologie anthropomorphique, ce n'est pas qu'il se situe en deçà du progrès qu'elles ont incontestablement représenté en leur temps, c'est au contraire qu'il les dépasse.

(6) Pour tout ceci, voir Gernet et Boulanger, *Le génie grec dans la religion, la pensée et l'art*. Pour l'application particulière à Eschyle, voir G. Thomson, *Aeschylus and Athens*, Cambridge, 1946 (2e éd.), où ces idées sont longuement développées, avec parfois quelque exagération et de façon souvent tendancieuse.

Il est certes très juste de dire avec G. Murray, que l'évolution du genre tragique dans laquelle s'insère Eschyle prend sa source dans l'enthousiasme dionysiaque, et l'on sait que Dionysos est, avec Déméter, dont le culte est par ailleurs si étroitement associé au sien, le représentant dans la Grèce des temps historiques du vieil esprit de la végétation. Il est très juste encore de constater avec lui qu'Eschyle est le plus dionysiaque des poètes tragiques, du moins de ceux dont les œuvres nous sont parvenues. Mais cela veut dire simplement qu'il est celui qui a le plus emprunté à la légende du dieu et aux cycles mystiques parents de celui de Dionysos; outre les drames racontant le meurtre et la mise en pièces d'un personnage, tels Orphée, Actéon, Penthée, Lycurgue, beaucoup appartiennent encore au groupe dionysiaque ou satyrique, comme *Sémélé,* ou les *Nourrices de Dionysos,* ou *Sisyphe,* tandis que d'autres, par exemple *Hypsipyle,* se situent aux frontières de l'épopée et du culte de l'An. Encore ne faut-il pas oublier qu'Eschyle est le premier peut-être à avoir emprunté des sujets à la légende épique, qu'en tout cas il l'a fait sur une très vaste échelle : outre la trilogie des *Myrmidons* tirée d'Homère, traitant de la mort de Patrocle, puis de la mort et du rachat d'Hector, il a mis sous forme dramatique, dans l'*Orestie* et dans la *Psychostasie,* pesée des âmes d'Achille et de Memnon, des incidents déjà indiqués chez Homère. Nombre d'autres trilogies, comme celles des *Sept contre Thèbes*, de *Persée,* de l' Ὅπλων κρίσις, pour ne citer que celles-là, sont empruntées au fonds épique. Dionysiaque, l'inspiration d'Eschyle l'est encore, mais elle est déjà tout autre chose, et peut-être, au lieu de mettre l'accent sur ce qu'elle a gardé de la tradition, faudrait-il le mettre plutôt sur ce qu'elle apporte de neuf.

Nous avons l'habitude de considérer Eschyle, de façon sommaire, comme le type même du conservateur en matière morale et religieuse. A cette idée le poète des *Grenouilles* n'est certainement pas étranger. On a même souvent fait d'Eschyle comme un symbole des idées aristocratiques en face de la jeune démocratie, oubliant de quelle manière le songe d'Atossa exalte l'idée de liberté. M. Murray et M[me] Delcourt font tous deux remarquer que les *Euménides* ne sont pas forcément, comme on le dit souvent, une protestation contre la suppression des pouvoirs politiques de l'Aéropage : le poète se borne à exalter son rôle judiciaire, et peut-être est-ce une façon d'approuver, au contraire, ceux qui l'y ramènent. Pour comprendre et apprécier les conceptions morales d'Eschyle, il faut surtout, croyons-nous, se demander si les idées considérées comme traditionnelles par les hommes du v[e] siècle déjà finissant n'avaient pas été présentées comme des nouveautés aux générations précédentes.

L'idée centrale de la morale d'Eschyle est celle de la Némésis, que nous trouvons analysée de près dans deux ouvrages de dates fort diverses, la thèse de Tournier, *Némésis et la jalousie des dieux* (1863) et le travail de M. Coman, *L'idée de la Némésis chez Eschyle* (1931). Nous n'entrerons pas, malgré leur intérêt, dans les discussions sur le point de savoir si le mot de Némésis désigne simplement, comme le croit Tournier, l'idée abstraite de la « loi de partage » ou si, comme veut le démontrer J. Coman, c'est le nom d'une ancienne divinité chthonienne, qu'il faudrait peut-être identifier avec Artémis (on voit l'intérêt de cette hypothèse dans l'explication de l'*Agamemnon*); cette divinité serait venue d'Asie Mineure en Grèce, où elle prit un caractère plus proche des divinités olympiennes. Le culte de Némésis à Rhamnonte est fort connu. Toute la question est de savoir si elle est bien la Némésis d'Eschyle, et cela n'est pas absolument sûr. Prouver que la déesse Némésis était adorée en Attique, du temps d'Eschyle n'est pas forcément prouver que le poète la désigne chaque fois qu'il écrit le mot νέμεσις. De toute manière, ceux qui ont étudié la conception eschyléenne de la Némésis sont d'accord sur l'essentiel : l'apport personnel de notre poète au développement et à l'enrichissement de cette notion à la fois morale et religieuse est considérable. Eschyle, après d'autres mais plus que tout autre, est tourmenté, obsédé, pourrait-on dire, par le problème du mal : comment concilier l'injustice des destinées humaines avec la justice des dieux ? Ses prédécesseurs et ses contemporains ont fréquemment eu le sentiment d'une jalousie divine frappant tous ceux qui s'élevaient, volontairement ou non, au-dessus de leur condition de mortels; l'histoire du tyran Polycrate, narrée plus tard par Hérodote, concrétise fort bien cet état d'esprit. A l'opinion répandue que le malheur est fils de la prospérité, l'auteur d'*Agamemnon* et des *Sept contre Thèbes* substitue une autre explication, plus satisfaisante pour qui croit à la justice divine : le malheur est fils de l' ὕβρις. Même Prométhée n'est pas exempt de cet orgueil démesuré qui, d'une certaine manière, explique et justifie la cruauté de Zeus. Sur le « grossier préjugé » des croyances populaires, Eschyle a fait naître, nous dit Tournier, « une piété... saine. » M. Coman a eu le mérite de montrer par quelles étapes cette notion d' ὕβρις, qui n'appartient pas dès l'abord au seul domaine religieux, va se précisant d'Hésiode à Solon et Pindare pour devenir nettement, chez Eschyle, celle d'un sacrilège, passible de la punition divine. Du même coup la νέμεσις, seulement latente chez Homère, pour qui elle n'est pas même la sanction d'un crime, la νέμεσις, qui chez Solon et Pindare, tout en s'épurant et s'élevant vers une conception plus haute de la justice, demeurait liée à la vieille idée de la jalousie des dieux et de l' ἄτη envoyée

par eux, la νέμεσις tend à devenir chez Eschyle la souveraine remise en ordre d'une harmonie troublée, la punition par les dieux d'une faute humaine, du péché d'orgueil. Certes Eschyle n'est pas isolé en son temps : sa pensée morale s'est enrichie des réformes qui peu à peu se faisaient jour dans la société de son temps; sa pensée religieuse a gagné en rigueur et en lucidité au contact des philosophes rationalistes, dont l'œuvre n'a pas été, il s'en faut, toute de négation et de destruction. Mais son effort est l'un des plus puissants qui soient pour effectuer dans la douleur la très difficile synthèse de notions et d'exigences que de moindres penseurs, parfois, se hâtent, peut-être un peu vite, de déclarer inconciliables.

Le problème du mal, autour duquel cristallise son œuvre, se présente à nous, du côté des dieux, sous l'aspect de la νέμεσις, du côté des hommes sous l'aspect corrélatif de la responsabilité et de la liberté. Prenons l'exemple de l'*Orestie* qui, par sa place dans la carrière d'Eschyle, nous apporte la forme la plus riche et la plus complexe du problème. Clytemnestre est coupable de meurtre et d'adultère librement commis. Mais Agamemnon est-il pour autant innocent, pur de toute faute ? Clytemnestre le nie, qui dit avoir gardé saignante pendant toute la guerre la plaie faite à son cœur de mère par le sacrifice d'Iphigénie. Pur prétexte, dit-on le plus souvent. Les choses sont beaucoup moins simples. Le 1[er] *stasimon* nous donne le fil conducteur : « Le Ciel ne daigne avoir souci, dit-on, des mortels qui foulent aux pieds le respect des choses sacrées. C'est là langage d'impie. La Ruine se révèle fille des audaces interdites, chez ceux qui respirent un orgueil coupable » (trad. Mazon). En fait Agamemnon fut coupable quand il immola sa fille. Artémis la lui demandait, pour prix de la chute de Troie : le roi aurait dû renoncer à son ambition, comprendre qu'en lui imposant cette condition la déesse lui interdisait d'aller plus loin. Il n'était pas seulement libre d'épargner sa fille : il le devait. Il l'a immolée en toute responsabilité. Le sentiment du poète ne fait pas de doute, quand il qualifie de δυσσεβῆ... ἄναγνον, ἀνίερον (v. 219-20) le consentement du père. Et quand Agamemnon revient le Coryphée mêle à ses saluts de bienvenue le souvenir de la faute première : faire périr tant d'hommes pour ramener une femme infidèle ! Ainsi pour le poète le malheur n'est pas gratuit : il s'explique par une faute initiale, par un orgueil coupable. Oreste, le dernier venu d'une famille criminelle, semble au premier abord échapper à la responsabilité, puisqu'il agit sur l'ordre de Loxias. Il est bien précisé, dans les *Choéphores* (v. 269 sqq.) que s'il n'obéit pas aux ordres d'Apollon, il sera en butte à des maux effrayants et poursuivi par les Erinyes de son père. Mais, après l'acte, il est poursuivi par les Erinyes de sa mère, ce qui, à la fois, accuse l'illogisme de la vieille loi du sang et montre qu'en un sens, cruel il est vrai, même sous cette loi et dans une position sans issue, Oreste était encore libre, libre de choisir entre deux malédictions. Du reste le poète a bien mis en évidence, par l'hésitation suprême d'Oreste devant le sein qui l'a nourri (v. 896 sqq.), que le choix était encore possible; humainement Oreste est responsable, et des motifs humains viennent s'ajouter, chez lui, au souci d'obéir au dieu (v. 913 sqq.). Mais le débat final, dans les *Euménides*, ne se situera pas seulement sur le plan humain; il se jouera aussi et surtout entre Apollon et les Erinyes. Apollon n'a pu suffire à délivrer Oreste, en le purifiant, de la meute qui le poursuivait. Il faut qu'Athéna, fidèle auxiliaire des volontés de Zeus, intervienne, que, par son suffrage pitoyable, là où le tribunal était partagé, elle emporte l'acquittement; il faut surtout qu'elle obtienne le consentement des Erinyes à la clémence, qu'elle les détermine à renoncer à leur créance sanguinaire, à la loi cruelle d'une époque révolue, à devenir les Euménides.

Le nœud même et le centre du problème du mal, dont l'*Orestie* nous offre un si vigoureux exemple, est abordé dans la trilogie de *Prométhée*. Malheureusement il ne nous en reste que la première pièce. Nous ne savons pas comment était traité dans les deux autres le personnage de Zeus. On infère, avec toute raison, sans doute, qu'il consentira à la délivrance de Prométhée : malgré lui, même son propre fils, Héraclès, ne pourrait rien faire. Mais devons-nous imaginer que tout se passera comme le prévoit le Titan ? Sûrement non, car il prévoit aussi la chute de Zeus, qui, de toute évidence, n'aura pas lieu. Zeus consentira-t-il, obligé par le secret que possède son ennemi ? Cela pourrait se concevoir dans un univers divin où tout est régi par la force, dans l'univers du *Prométhée enchaîné*, pour tout dire. Mais la volonté du roi des dieux ne peut-elle, de son propre mouvement, se modifier ? ou peut-être, tout simplement, s'expliciter ? M. Murray a des pages excellentes sur la signification profonde du *Prométhée*. Eschyle, nous dit-il, est angoissé par le problème du mal et s'essaie de toutes ses forces à le résoudre. Zeus, dieu imparfait, peut devenir parfait; il peut se repentir d'avoir injustement traité Prométhée. Repentant, Zeus délivrera le Titan. Mais nous avons peut-être tort si, avec les deux victimes de Zeus, nous condamnons sans nuance le roi des dieux, puisque en effet, plus tard, l'une après l'autre, il les libérera et que nul, pour l'instant, ne connaît son dessein. Peut-être d'ailleurs, au lieu de repentir — mot qui semble exclure la prescience — serait-il plus logique de parler d'un développement normal. Le pouvoir de Zeus vient de se substituer à celui des anciens dieux. Si Zeus se comporte comme eux, selon

les lois de la force brutale et de la violence, s'il continue comme il a commencé, à son tour il subira le sort qu'il a fait subir à Kronos, que celui-ci avait lui-même fait subir à Ouranos. Il n'y aura nulle raison pour que s'arrêtent les révolutions divines, et là semble être le sens profond du secret de Prométhée. Les dieux ne peuvent rester dieux que si leur pouvoir s'établit sur la justice et la clémence. Ce règne, c'est Zeus qui a mission de l'établir. D'où la délivrance de Prométhée, non point épisode d'une lutte entre mille autres, mais condition métaphysique, ontologique, de la divinité de Zeus.

Ainsi, sur le terrain moral et religieux, où souvent on veut voir en lui un représentant des anciens temps, Eschyle est un de ceux qui en tous temps ont le plus innové. Ses conceptions, malgré ce qu'elles peuvent devoir à ses devanciers (7), à un Solon par exemple, sont d'une hardiesse extrême. D'esprit très religieux, il se refuse à admettre de la part des dieux l'injustice, la cruauté même, que depuis Homère — si l'on met à part Hésiode et ses déchirants sursauts de révolte — tant de poètes et de penseurs acceptaient comme une inéluctable nécessité, cette injustice que les conceptions populaires de son époque trouvent si naturelles que nul ne s'en étonne. Dans les solutions qu'il propose, dans les synthèses qu'il essaie, Eschyle s'affirme un des plus puissant penseurs que la réflexion et l'angoisse humaine aient connu.

Jacqueline DUCHEMIN.

(7) Voir le livre de W. Jäger, *Paideia*, notamment le chapitre sur Solon. On peut consulter aussi, sur le rôle d'Eschyle par rapport à ses devanciers, *Moira* de W. Chase Green (Harvard, 1948).

BIBLIOGRAPHIE

TROIS RÉCENTES ÉDITIONS DE ROUSSEAU

1. *Lettre à d'Alembert*, édition critique par M. FUCHS, *Textes littéraires français*, Lille, Giard, et Genève, Droz, 1948.

2. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, édition critique par Marcel RAYMOND, *ibid.*, 1948.

3. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, édition critique publiée d'après les manuscrits autographes par John S. SPINK, *Société des Textes français modernes*, Paris, Didier, 1948.

Jean-Jacques Rousseau n'a jamais cessé d'occuper, et a souvent passionné, la critique. Albert Schinz, dans son *Etat présent des travaux sur Jean-Jacques Rousseau* (Paris, Les Belles-Lettres, 1941), traçait il y a quelques années une esquisse de ces phases alternées d'adulation et d'agressive hostilité. Paradoxalement, les écrits d'un homme qu'admirateurs et adversaires s'accordent pour trouver toujours d'actualité n'étaient accessibles aux lecteurs du XXe siècle que dans des éditions périmées. Les éditeurs de Rousseau commencent heureusement à se multiplier depuis une vingtaine d'années.

L'œuvre accomplie depuis sa fondation par la *Société J.-J. Rousseau* de Genève est déjà inestimable; mais l'immense entreprise que serait une édition critique des *Confessions* est encore à faire; et d'autres œuvres du philosophe attendent aussi. Les vingt volumes de la *Correspondance générale* publiée de 1924 à 1935 par Th. Dufour et P.-P. Plan ne sont sans doute pas parfaits; mais ce travail de géants a mis de l'ordre dans un domaine jusque-là inextricable. M. Mornet, en éditant la *Nouvelle Héloïse* pour la Collection des *Grands Ecrivains de France* (4 vol., 1925-26) a facilité aux lecteurs modernes, moins patients que leurs aînés, la lecture d'un roman démodé, touffu et lent (pas plus que nos modernes romans-fleuves), mais riche de pensée et d'influence. Citons aussi une édition de l'*Emile* par F. et P. Richard (Garnier, 1936), et la belle édition commentée, si bien informée, qu'a donnée M. G.-R. Havens du *Discours sur les Sciences et les Arts* en 1941 (*Publications of the Modern Language Association of America*).

L'année 1948 a vu paraître une *Lettre à d'Alembert* due à M. Fuchs, et deux éditions des *Rêveries* établies respectivement par M. Marcel Raymond, professeur à l'Université de Genève, et par M. Spink, professeur à l'Université de Londres.

*
* *

On sait l'importance de la *Lettre à d'Alembert*, communément appelée « Lettre sur les spectacles », dans la vie et la carrière de Rousseau. A cette date, 1758, il vient de rompre avec Diderot et Mme d'Epinay, quittant en plein hiver l'Ermitage; les premiers signes du « complot » se manifestent, et bientôt va commencer la vie de fugitif. La *Lettre* achèvera la rupture de Rousseau avec les Philosophes, lui aliénant définitivement d'Alembert et excitant la haine de Voltaire, directement intéressé dans cette querelle du théâtre à Genève. L'introduction de M. Fuchs dégage bien tout cela :

« La *Lettre à d'Alembert* marque l'origine de cette conjonction de haines qui n'exista pas seulement, quoi qu'on ait pu dire là-dessus, dans l'imagination délirante de la victime. »

Les appendices complètent l'introduction, reproduisant des extraits de l'article « Genève » de l'*Encyclopédie* auquel répondait Rousseau, et le texte d'une autre réplique due à son compatriote de Luc. Nous y trouvons aussi la première rédaction de la préface, qui contient d'intéressantes confidences, ébauche de celles que nous livreront plus tard les *Confessions*, sur les difficultés de Rousseau en matière de composition littéraire.

M. Fuchs a suivi le texte de l'édition originale, estimant que le « premier jet » importe dans un ouvrage de polémique; il a indiqué au bas des pages les remaniements des éditions postérieures. Une importante bibliographie porte, non seulement sur la polémique relative à la *Lettre à d'Alembert*, mais surtout sur « la querelle du théâtre en France » aux XVII[e] et XVIII[e] siècles et sur « la querelle du théâtre à Genève ». Bibliographie utile à quiconque s'intéresse à cette importante question de la moralité du théâtre qui, comme le signale M. Fuchs, n'est pas seulement française, mais européenne. Par contre, ceux qui étudient plus particulièrement Rousseau regretteront que l'éditeur n'ait pas esquissé un historique des idées de Rousseau sur le théâtre. Le Rousseau du premier *Discours*, des préfaces de *Narcisse* et de la *Nouvelle Héloïse*, adopte-t-il la même position morale que celui de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles ?* Il importerait aussi de souligner, croyons-nous, que le problème du théâtre est lié chez Rousseau à celui, beaucoup plus général, du luxe, qui a soulevé à l'époque tant de polémiques. Et si le point de vue moral est, théoriquement au moins, seul en cause dans la *Lettre*, il est, dans d'autres écrits, difficilement dissociable du point de vue esthétique; peut-on, si l'on veut connaître la pensée de Jean-Jacques sur le théâtre, ignorer sa critique de la scène française dans les lettres de la deuxième partie de l'*Héloïse ?* Dans son principe même, la bibliographie sur la querelle du théâtre procède d'une légère confusion « par omission ». M. Fuchs a évidemment voulu se limiter à l'aspect moral de la question; il n'eût pas été inutile de le préciser, puisque plusieurs titres, dans les rubriques « partisans du théâtre », s'appliquent à des ouvrages qui relèvent plus de l'esthétique que de la morale. Dire que les deux domaines ne sont pas nécessairement distincts à l'époque ne fait pas tomber l'objection.

*
* *

Les deux éditeurs des *Rêveries* ont voulu l'un et l'autre donner pour la première fois un texte établi d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Neuchâtel; on s'était en effet contenté jusqu'ici de reproduire à peu de chose près le texte de la première édition (posthume) de 1782. Le travail était particulièrement délicat pour les trois dernières *Promenades*, dont les manuscrits ne contiennent qu'un brouillon difficilement déchiffrable. En outre, M. Raymond et M. Spink ont pour la première fois publié intégralement les fragments rédigés par Rousseau sur 27 cartes à jouer conservées également à Neuchâtel. A quoi correspondent ces notes ? Pour Th. Dufour, il s'agissait de « réflexions pour une préface des *Rêveries* ». M. Raymond se refuse à formuler des hypothèses hasardeuses. M. Spink, lui, consacre une partie de son introduction à l'étude de ce qu'il appelle des « notes préparatoires » à la rédaction des Rêveries; et il classe ces fragments, à l'exception de quelques-uns, selon un schéma correspondant à divers thèmes développés dans l'ouvrage.

Les deux éditeurs s'accordent à peu près dans leur prudente contribution à l'étude d'un difficile problème : la chronologie de la composition des différentes *Promenades;* ils ne se séparent — mais sans rigidité — que sur la date de la huitième. L'un et l'autre, enfin, reproduisent (M. Raymond de façon plus développée) les témoignages de contemporains (Bernardin de Saint-Pierre, etc.) qui nous renseignent sur la vie de Rousseau à l'époque de la composition des *Rêveries*.

*
* *

C'est en pénétrant analyste de la vie intérieure et de sa poésie que M. Marcel Raymond étudie dans son introduction la poursuite du bonheur dans les vingt dernières années de la vie de Jean-Jacques — poursuite dont les *Rêveries* sont le terme ultime —, et la psychologie de la rêverie. Les professeurs de l'enseignement secondaire, les étudiants en lettres liront avec profit ces pages utilement complétées par des notes discrètes et précises, et par une excellente bibliographie. (Signalons une erreur matérielle p. XLVIII, à propos de la date de composition de la VIII[e] *Promenade :* il faut lire « à la fin de l'hiver 1777-1778 » et non de l'hiver 1778 », Rousseau étant mort en juillet 1778).

Plus érudit, encore que parfaitement clair, est le travail de M. Spink. Illustré de reproductions photographiques des manuscrits, de plans précisant la topographie des itinéraires parisiens du promeneur solitaire, ce livre se recommande surtout aux chercheurs et aux étudiants avancés — sans rendre inutile pour autant celui de M. Raymond. M. Spink tire, d'une étude très approfondie des manuscrits, des éléments supplémentaires d'appréciation dans ses tentatives de datation. Il a voulu respecter l'orthographe des manuscrits même lorsqu'elle paraît arbitraire; aussi artiste que M. Raymond, il restitue comme lui, mais plus systématiquement encore, la ponctuation de Rousseau, trop souvent déformée, aux dépens de la musique de la phrase, par les éditeurs de 1782 et leurs successeurs. La justification de ces scrupules apparaît à la lecture de quelques passages comme ceux, justement célèbres, de la V[e] *Promenade* (la rêverie au bord du lac de Bienne), où la peine prise par l'éditeur nous vaut de « suivre la plume de Rousseau, à travers les tâtonnements et les retouches, dans sa recherche d'une phrase harmonieuse et rythmée ». La langue de l'auteur des *Rêveries* pourra elle aussi être étudiée dans le détail à l'aide des « Remarques lexicologiques » placées à la fin du volume. Les spécialistes, enfin, apprécieront, dans l'Introduction, l'historique des manuscrits et la bibliographie des premières éditions des *Rêveries*.

*
* *

Bel hommage au génie de Rousseau que ce double tribut de travail et de respect, dont est bien digne le texte des *Rêveries*. Si les modes de notre époque confèrent parfois une gloire inattendue à tel écrit jugé traditionnellement secondaire d'un grand écrivain, on ne saurait qualifier d'arbitraire la faveur dont jouissent auprès des lettrés du XX[e] siècle ces *Rêveries* dont nous goûtons la poésie d'une sincérité tantôt tragique, tantôt sereine, et la prenante musicalité.

Jacques VOISINE

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

DISSERTATION FRANÇAISE

(Propédeutique — Première supérieure)

SUJET

*Dans un projet de préface pour une seconde édition d'*Adolphe, *afin de détourner de Madame de Staël les applications, Benjamin Constant écrit : « Cette fureur de reconnaître dans les ouvrages d'imagination les individus qu'on rencontre dans le monde est pour ces ouvrages un véritable fléau. Elle les dégrade, leur imprime une direction fausse, détruit leur intérêt et anéantit leur utilité. Chercher des allusions dans un roman, c'est préférer la tracasserie à la nature et substituer le commérage à l'observation du cœur humain. »*

Jusqu'à quel point la protestation de Constant est-elle légitime ?

PLAN

INTRODUCTION

Constant proteste avec véhémence contre l'indiscrétion des gens du monde, ses premiers lecteurs. Par leur curiosité de mauvais aloi, il les accuse de **dégrader** la littérature : le roman se réduit pour eux à une chronique scandaleuse, à un pamphlet. Ils cherchent malignement les dessous de l'œuvre, les **allusions,** et ne savent plus entendre les leçons que voulait leur donner une peinture générale du cœur humain.

Nous sommes donc invités à définir les **devoirs du lecteur de romans,** et, plus largement, **les droits de la critique.** Est-il légitime et opportun, ou au contraire malséant et néfaste, une œuvre romanesque étant donnée, de chercher à connaître les drames personnels qui l'ont inspirée ? Gagne-t-on à éclairer l'œuvre par la vie ? Faut-il laisser dans l'ombre les secrets intimes ? Est-ce toujours manie ou perversité que de les poursuivre ?

On ne saurait trancher dans l'abstrait, une fois pour toutes.

1° **Il y a lieu de distinguer entre les premiers lecteurs et les critiques plus éloignés et plus sereins. —** Constant condamne, avec raison sans doute, les ragots de salon. On ne saurait étendre par simple généralisation cette condamnation aux investigations désintéressées des érudits.

2° **Il y a lieu de distinguer entre les œuvres, et donc entre les âges littéraires. —** Toutes n'ont pas la même origine ni la même ambition. Mais, quand il se peut, c'est un excellent moyen de les éprouver et de les juger que de pénétrer dans le laboratoire de l'écrivain, dans sa vie intérieure. On verra d'où il part, comment il marche, où il va. La critique, depuis le XIX[e] siècle, a mis à l'honneur les enquêtes sur la genèse et la gestation des œuvres. Par là elle s'est rajeunie et revigorée. A même de mieux comprendre, elle est souvent à même de mieux aimer.

I. — L'AGE CLASSIQUE ou : LA CRITIQUE DANS LES LIMBES; L'OBSESSION DES « CLEFS »

Remarques préliminaires.

1. Le roman au XVII[e] siècle est en marge de la grande littérature. Il peint les contemporains sous le masque de héros antiques, de Gaulois du IV[e] siècle, etc. La règle du jeu est de les identifier.

2. La littérature tient, en droit et en fait, le « moi » pour haïssable. Elle étudie l'homme universel. Elle crée des types, en amalgamant et en généralisant.

3. Les allusions, s'il s'en trouve de décelables, sont donc normalement des allusions, malicieuses et satiriques, à des personnes autres que l'écrivain. Chercher systématiquement des allusions de cette sorte, ce serait **dégrader** cette littérature en satire.

A. Les méfaits de la recherche des allusions au XVII[e] siècle

1. Il est **inconcevable** de chercher des allusions dans une **tragédie.** Les personnages appartiennent à la légende ou à l'histoire; rois et princes, ils ont une dignité et un prestige exemplaires. S'ils sont nourris de l'âme secrète du poète qui les fait parler, rien n'en transparaît au dehors. A peine l'actualité a-t-elle servi parfois de chiquenaude (cf. **Bérénice**).

2. Il est **naturel** de chercher des allusions dans une **comédie.** Molière en a su quelque chose. Les contemporains ont proposé plusieurs originaux pour Tartufe, pour Alceste. Mais Molière a toujours protesté. La comédie de caractères ne saurait sans déchoir faire de personnalités.

3. Il est au contraire **inévitable** que l'on cherche des allusions chez les moralistes, sacrés ou profanes. Les **sermons** de Bourdaloue, les **Caractères** de La Bruyère ont excité au plus haut degré la curiosité des contemporains : **les clefs.** Etait-ce toujours sans raison ? « Je rends au public ce qu'il m'a prêté », dit La Bruyère. Le public redemande son dû. Toutefois, il est bien certain que les moralistes ne pratiquaient pas ordinairement la satire individuelle; leur ambition était plus haute. Aussi ont-ils protesté farouchement contre les interprétations partiales et perfides, qui **dégradaient** leur art et avilissaient leur rôle.

Les paroles de Constant pourraient être placées dans la bouche d'un La Bruyère, voire d'un Molière.

B. L'équivoque de la protestation de Constant

Cette concordance est naturelle. Constant a gardé le langage, la technique et les prétentions des moralistes classiques, c'est-à-dire des peintres du cœur. Son roman d'analyse est conduit comme une tragédie.

Mais ce roman est **nourri de sa propre expérience;** c'est lui-même qu'il met en scène. C'est donc son histoire à lui, les drames de sa vie, et l'histoire des autres dans la mesure seulement où ils ont été mêlés à sa vie, à ces drames que les lecteurs malintentionnés, et plus tard les critiques, prétendent lire entre les lignes. Qui ne voit que dans ces conditions la « recherche des allusions » change de caractère et revêt un autre intérêt ?

Jamais au XVIIe siècle le cas de Constant ne s'est présenté : si les écrivains classiques se sont mis dans leurs œuvres, c'est sans le savoir et sans le vouloir. Molière n'a pas confié au **Misanthrope** ses tourments de mari jaloux. On l'a prétendu, mais c'est supposition gratuite. En tout cas, nous n'avons aucun moyen de nous documenter sur la vie secrète de Molière. Avec Constant, c'est autre chose.

On voit donc que le XVIIe siècle n'offre aucun secours pour résoudre un problème nouveau, né d'une nouvelle orientation des lettres.

II. A LITTÉRATURE NOUVELLE, EXIGENCES CRITIQUES NOUVELLES

Il convient d'abord de dégager quelques principes. La meilleure manière de les éclairer et de les établir sera de faire appel à une série d'exemples gradués

A. Principes

1. Sans information particulière, que demande à un roman moderne le lecteur de bonne foi ?

a) la joie du dépaysement;

b) la rencontre de personnages vivants;

c) l'occasion de réfléchir à des problèmes moraux.

2. Eclairé sur les sources, et surtout les sources biographiques d'un roman, il peut se montrer plus exigeant. Il voit plus avant. Loin de dégrader l'œuvre à ses yeux, cette information peut donner au lecteur une sorte de seconde vue.

3. Elle permettra en effet de mieux apprécier :

a) La puissance créatrice du romancier. — L'imagination est toujours soutenue par l'expérience. Mais certains romanciers sont esclaves de leur passé et n'arrivent pas à s'évader de leurs aventures. Pour les plus grands, l'expérience n'est qu'un tremplin.

b) L'art du romancier. — Il faut connaître les matériaux pour juger de l'habileté de l'architecte et du maçon. Le romancier recompose, combine, transforme ce que la vie, et surtout sa vie, lui offre. Comment prendre une idée juste de son travail et de son habileté, si l'on ignore avec quoi il a bâti ?

c) L'âme du romancier. — Un roman n'est jamais un constat : c'est un rêve, une reconstruction, une transposition. Le meilleur de l'âme s'exprime dans cette élaboration mystérieuse.

B. Exemples gradués

1. **Romanciers dépourvus d'imagination romanesque.**

a) CHATEAUBRIAND. — Toute son œuvre n'est qu'un portrait et une confession, splendidement drapée d'épopée. **René, Les Martyrs, Le Dernier Abencérage** gagnent à être lus comme les **Mémoires d'Outre-Tombe :** à la lumière de la biographie. Ainsi, la liaison avec Natalie de Noailles (1804-1812) éclaire trois amoureuses de roman : Cymodocée (les approches de l'amour); Velléda (la possession); Blanca (l'abandon).

Croyons-en Chateaubriand lui-même. A propos de Milton, dans le **Génie du Christianisme,** il écrit ces mots qui s'appliquent d'abord à lui, et donc tracent la voie aux exégètes de son œuvre :

> « Nous sommes persuadé que les grands écrivains ont mis leur histoire dans leurs ouvrages. On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre, et la meilleure partie du génie se compose de souvenirs. »
> (**Génie du Chr.,** 2e partie, livre I, ch. III.)

b) SAINTE-BEUVE : Volupté (1834). — Obsédé par son aventure avec Adèle Hugo, il la travestit, use de masques, pratique un jeu habile de surimpressions; mais il n'y a rien de plus dans son roman (et rien de moins) que dans son âme et dans sa vie. Pour y entrer, il faut posséder cette clef. — D'autre part, dépourvu du soutien et du secours de l'expérience, Sainte-Beuve a dû renoncer à écrire d'autres romans, comme il avait déjà renoncé à être poète.

> Cf. article du 31 décembre 1832, dans le **National,** à propos de **Valentine,** de George Sand : « A vrai dire, toute personne qui dans sa jeunesse a vécu d'une vie d'émotions et d'orages, et qui oserait écrire seulement ce qu'elle a éprouvé, est capable d'un roman, d'un bon roman, et d'autant meilleur que la sincérité du souvenir y sera moins altérée par des fantaisies étrangères; il ne s'agirait pour chacun de nous que de raconter, sous une forme presque directe, et avec très peu d'arrangements, deux ou trois années de ses mémoires personnels. »

Et plus tard :

> « Pourquoi je ne fais plus de romans ? — L'imagination pour moi n'a jamais été qu'au service de ma sensibilité propre. Ecrire un roman, pour moi, ce n'était qu'une manière indirecte d'aimer et de le dire. » (**Pensées,** tome III des **Portraits Littéraires,** 1852).

c) FROMENTIN : Dominique (1863). — Malgré la différence profonde des sensibilités, le cas est analogue à celui de Sainte-Beuve. Fromentin n'a fait qu'un roman, et il l'a fait avec ses souvenirs.

Cf. texte écrit en 1844 (Fromentin a 24 ans), à l'occasion de la mort de celle qui devait devenir Madeleine (une jeune créole, mariée depuis dix ans).

> « Amie, ma divine et secrète amie, je veux et vais écrire notre histoire commune, depuis le premier jour jusqu'au dernier. Et chaque fois qu'un souvenir effacé luira subitement dans ma mémoire, chaque fois qu'un mot plus tendre et plus ému jaillira de mon cœur, ce seront autant de marques pour moi que tu m'entends et que tu m'assistes. »

Plus encore que les romans de Chateaubriand, **Volupté** et **Dominique** demeurent des œuvres fermées à qui ignore la vie sentimentale des deux romanciers.

2. **Romanciers doués d'un puissant génie créateur.**

Ceux-là non plus, même s'ils se font un dogme de l'impersonnalité, ne créent pas à partir de rien. C'est surtout à leur propre vie, à leur propre cœur qu'ils empruntent. On se trompera sur eux, si l'on ne fait pas d'abord l'effort de les connaître dans leur humanité.

a) FLAUBERT : L'Education sentimentale (1869). — Grand roman, dont le public a mis longtemps à comprendre la portée, mais qui est aujourd'hui le plus vivant et le plus lu.

C'est la peinture d'une société tout entière, d'une révolution, de l'avortement d'un monde. Seul un génie puissant pouvait entreprendre pareil projet. Et il suffit à alimenter l'intérêt. Mais les érudits qui nous ont appris à reconnaître dans Madame Arnoux une femme pour laquelle Flaubert a brûlé toute sa vie d'un amour ardent et désespéré, Madame Schlésinger, ont enrichi le livre de significations nouvelles. Ils l'ont rendu vibrant, plus pathétique. De surcroît, ils nous ont permis de suivre, du même pas que sa vie intérieure, l'effort artistique de Flaubert. (Cf. René Dumesnil, **L'Education sentimentale de Gustave Flaubert,** coll. « Les Grands événements littéraires », Malfère, 1936.)

A la différence de Sainte-Beuve, Flaubert ne revient pas sur un épisode récent de son propre passé. Il transmue en œuvre d'art un amour qu'il n'a pas pu vivre. Il y a lieu de prendre à la lettre cette déclaration qu'il fait à une de ses correspondantes, Mlle Leroyer de Chantepie, 6 oct. 1863 : « Je vais faire l'histoire morale des hommes de ma génération; **sentimentale** serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion, mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. » Pourquoi la passion de Flaubert ne pouvait-elle être qu'inactive ? Son histoire l'enseignera.

De plus, si l'on compare les différentes versions de **l'Education Sentimentale** (1838, **Mémoires d'un Fou;** 1845, première **Ed. S.;** 1863-1869, texte définitif), on verra Flaubert purifier et poétiser ses souvenirs, mais rester fidèle à certains épisodes précieux : cf. le châle sauvé des eaux, par Flaubert sur la plage de Trouville, par F. Moreau sur le pont de la **Ville de Montereau.** La passion de l'homme et celle du héros de roman ont eu même début.

b) STENDHAL. — Trois héros dominent les romans majeurs : Julien Sorel, Lucien Leuwen, Fabrice del Dongo. Ce sont trois images de Stendhal; ou plutôt trois façons qu'eut Stendhal de rêver ou de corriger son destin.

A Julien, Stendhal donne la beauté, l'exaltation et le lance en son nom à la poursuite du bonheur. Son imagination prend appui sur un fait-divers, on le sait de reste; mais Stendhal a inventé du dedans une âme à son personnage; ou mieux il lui a prêté la sienne. Lucien Leuwen, lui aussi, est chargé de faire des expériences pour le compte de Stendhal, en prenant le départ autrement que lui : il a comme atouts grâce, finesse des manières, argent, et surtout ce père débonnaire, indulgent, digne d'être aimé qui a tant manqué à Henri Beyle. Fabrice, enfin, ressemble encore à Stendhal, mais c'est un Stendhal rajeuni. Jean Prévost écrit avec humour : « C'est l'enfant imaginaire que l'auteur a fait à sa maîtresse, l'Italie. »

On n'indique ici qu'une direction générale de recherche. La lecture des ouvrages les plus récents consacrés à Stendhal suffit à montrer qu'elle conduit à de riches découvertes.

3. **Magiciens hantés par leur passé; quêteurs de paradis.**

a) GERARD DE NERVAL : Sylvie (1853). — On sait aujourd'hui analyser cet extraordinaire amalgame d'images, de souvenirs, de symboles. Gérard de Nerval ne vit qu'en arrière, dans un passé sans cesse recomposé, et qu'en avant, dans un rêve qu'il essaye de diriger au lieu de le subir. L'analyse des ingrédients n'a rien enlevé à ce livre si prenant de sa magie et de son mystère; elle en a accru le charme et le sens; elle l'a rendu plus humain. Elle a permis des rapprochements avec les sonnets des **Chimères.** Fictions tissées de vérités, nostalgie nourrie d'allusions... « C'était Adrienne et Sylvie, c'étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime; l'autre, la douce réalité. » (**Sylvie,** ch. XIV, **Dernier Feuillet.**)

b) ALAIN FOURNIER : Le Grand Meaulnes (1913). Les lettres à Jacques Rivière permettent d'entrer dans l'intimité d'A. Fournier, de comprendre ce qu'il a cherché si âprement à exprimer, à suggérer dans son roman : l'insatisfaction de son âme, chassée du paradis de l'enfance. Les Lettres au petit **B*****, en particulier celle qui porte la date du 6 sept. 1908, révèlent l'aventure autour de laquelle toute sa vie, comme son livre, s'est ordonnée : la rencontre du Cours-la-Reine. Il y a eu dans la vie de Fournier, comme dans celle de Meaulnes, une Yvonne de Galais; et un effort ardent pour la retrouver, puis le désespoir de la savoir perdue à jamais.

Indiscrétions inutiles ? Voire ! Des critiques prétentieux ont osé affirmer que le **Grand Meaulnes** n'était qu'un conte de fées laborieux à l'usage des grandes personnes. Un peu de sympathie pour Fournier, la connaissance même élémentaire de ses secrets leur auraient sans doute ouvert les yeux.

4. **Retour à ADOLPHE et à Benjamin Constant.**

a) Constant est l'héritier des ambitions et des procédés de la tragédie. Il a voulu — c'est, dit-il, une gageure — donner une sorte d'intérêt à un

roman dont les personnages se réduisent à deux, et dont la situation serait toujours la même. » Qui ne reconnaît là un écho de la Préface de **Britannicus ?** Peu d'événements extérieurs : des chiquenaudes, pour hâter l'évolution des sentiments (comme le retour de Thésée dans **Phèdre** ou le billet d'Atalide dans **Bajazet**); une analyse très minutieuse; des ressorts purement intérieurs, comme chez Racine. La fatalité des personnages, c'est leur caractère : « Les circonstances sont bien peu de chose, le caractère est tout... On ne saurait briser avec soi-même. »

b) Le sujet précis, c'est l'étude de l'**impuissance d'aimer.** « Histoire assez vraie de la misère du cœur humain. »

c) Mais l'intérêt rebondit quand on lit **Adolphe** après les **Lettres,** le **Cahier rouge,** le **Journal intime,** en s'aidant des recherches des érudits (cf. G. Rudler, **Adolphe de Benjamin Constant,** coll. « Les Grands Evénements littéraires », Malfère, 1935.)

Beaucoup de détails, de scènes même prennent un nouveau lustre; des problèmes nouveaux surgissent; l'esprit du lecteur est fécondé. Les vérités générales, dans l'ordre du cœur, sont limitées. Vouloir s'y cantonner, c'est l'impasse ou le rouet. Au contraire, l'étude des individus est infinie. Pas d'individu plus déconcertant et plus attachant que celui qui se peint ici sous le masque d'Adolphe.

A côté de Madame de Staël, Me Lindsay, Julie Talma, d'autres encore ont posé pour la figure d'Ellénore. On prendra mesure de l'habileté de Constant si l'on voit avec quelle délicatesse il a su fondre tous ces traits et éviter les contradictions.

III. A CRITIQUE NOUVELLE, DANGERS NOUVEAUX

Ainsi, la sagacité du critique informé est, à finesse égale, beaucoup plus grande que celle du critique impressionniste. Il est un peu devant son modèle comme un dieu, qui sonde les cœurs. Constant est l'un de ceux qui ont lancé la littérature sur des voies nouvelles; qui donc ont rendu nécessaire cette critique « curieuse ». Ne parlons plus d'indiscrétion ni de dégradation, mais d'investigation et de promotion.

Cependant tout progrès est solidaire d'un risque. La critique que l'on peut appeler, pour faire court, critique des sources, est exposée à de grands dangers. Elle ne les a pas toujours évités. De là des excès, un discrédit : mais condamner l'abus ou le mauvais usage ne doit pas conduire à mettre en cause le principe.

1° Premier danger : **l'érudition vaine.** Non pas tracasserie et commérage, mais mesquinerie et puérilité.

L'érudition se prend parfois pour une fin, alors qu'elle n'est qu'un moyen. — Les romanciers naturalistes, par une superstition du vrai, ne mettaient dans leurs romans que le contenu de leurs cahiers de notes, de leurs fiches. L'érudition travaille à retrouver ces fiches. Pour un résultat intéressant, que de temps perdu !

De plus, l'érudition a tendance à traiter tous les romanciers comme des naturalistes, c'est-à-dire au fond des paralytiques, ou des éclopés à béquilles. Elle veut à toute force que chaque romancier ait eu ses béquilles, ses appuis réels, ses « sources », pour le moindre fait. Elle ne fait pas assez confiance au génie d'invention, à la liberté de l'esprit, à la force créatrice, à la fantaisie.

2° Deuxième danger : **les partis pris minimistes.**

a) La vie privée des écrivains n'est pas souvent pure; les grands hommes ont leurs faiblesses. L'érudit se plaît souvent à faire mesurer le fossé qui sépare la réalité mesquine ou coupable de l'œuvre qui en est sortie, prestigieuse et parée. Et de conclure à une imposture ou à un mensonge.

Ce fut une des déformations les plus désagréables de Sainte-Beuve jugeant ses contemporains.

Les romanciers, qui ne se mettent pas directement en scène, ont moins à souffrir de ces étroitesses de jugement que les poètes lyriques. A-t-on assez reproché à Lamartine, au chantre aérien d'Elvire, ses frasques d'Aix-les-Bains !

b) A un degré plus bas, critiques et public étant secrètement de connivence, l'érudition tend à se spécialiser dans la poursuite des secrets d'alcôve. Rien n'est inutile, bien sûr, à la connaissance d'un homme; mais la critique ne doit avoir d'autre ambition que de mieux éclairer les œuvres. Que dire lorsque les psychanalystes se mettent de la partie ? C'est la mort du sens littéraire.

3° Le remède est proche du mal, et né du mal même.

Les critiques ont été amenés à réfléchir sur le problème de la sincérité; à distinguer entre la personnalité banale d'un individu et sa personnalité littéraire; à chercher à quels besoins profonds la création artistique apportait satisfaction. Les meilleurs se sont gardés de se laisser obséder par l'érotisme, et ont, en particulier, aperçu l'importance de l'aspiration religieuse et des luttes de la foi dans la genèse des œuvres maîtresses.

CONCLUSION

1° Les écrivains d'aujourd'hui, en général, ne partagent ni l'indignation ni les craintes de Benjamin Constant. L'indiscrétion ne leur fait pas peur. Ils l'alimenteraient et la provoqueraient au besoin. Ainsi fait **Gide,** qui en même temps qu'un roman, nous donne le Journal de ce roman; ou dont la correspondance, le Journal, les œuvres autobiographiques (**Si le grain ne meurt...**) éclairent parfois d'un jour cru des récits comme l'**Immoraliste** ou la **Porte Etroite.**

2° C'est que tout le monde sait aujourd'hui, d'expérience personnelle, qu'une œuvre n'est vraiment accessible en toutes ses parties, comprise et aimée, que si la critique l'a patiemment investie et expliquée. Or, on n'explique qu'en reconstituant.

3° Il n'en reste pas moins vrai qu'il y a une hiérarchie entre les œuvres. Si nourries qu'elles soient de la substance même de leur auteur, si liées à une vie d'homme, les plus grandes sont celles qui se détachent le mieux de leur origine; qui vivent d'une vie propre et s'enrichissent sans fin. Une fois expliquées, certaines perdent leur intérêt; d'autres gardent leur force et leur attrait; quelques-unes voient croître leur mystère. C'est le mystère même du génie.

Roger PONS

VERSION LATINE COMMENTÉE

(Classe de Lettres)

CRISE RELIGIEUSE A ROME EN 213 AVANT-J.-C.

TEXTE

Quo diutius trahebatur bellum et variabant secundæ adversæque res non fortunam magis quam animos hominum, tanta religio et ea magna ex parte externa civitatem incessit, ut aut homines aut dei repente alii viderentur facti. Nec jam in secreto modo atque intra parietes abolebantur Romani ritus, sed in publico etiam ac foro Capitolioque mulierum turba erat nec sacrificantium nec precantium deos patrio more. Sacrificuli ac vates ceperant hominum mentes; quorum numerum auxit rustica plebs, ex incultis diutino bello infestisque agris egestate et metu in urbem compulsa, et quæstus ex alieno errore facilis, quem velut concessæ artis usu exercebant. Primo secretæ bonorum indignationes exaudiebantur; deinde ad patres etiam ac publicam querimoniam excessit res. Incusati graviter ab senatu ædiles triumvirique capitales, quod non prohiberent, cum emovere eam multitudinem e foro ac disicere adparatus sacrorum conati essent, haud procul afuit, quin violarentur. Ubi potentius jam esse id malum apparuit, quam ut minores per magistratus sedaretur, M. Aemilio prætori urbano negotium ab senatu datum est, ut eis religionibus populum liberaret. Is et in contione senatus consultum recitavit et edixit, ut, quicumque libros vaticinios precationesve aut artem sacrificandi conscriptam haberet, eos libros omnes litterasque ad se ante Kal. Apriles deferret, neu quis in publico sacrove loco novo aut externo ritu sacrificandi.

(Tite-Live, XXV, 1 §§ 6-12)

TRADUCTION

A mesure que la guerre traînait en longueur et que l'alternance des succès et des revers modifiait moins la situation que l'état des esprits, une ferveur religieuse, d'origine étrangère pour une bonne part, envahit la cité, si bien qu'on eût pu croire que les hommes ou les dieux avaient soudain changé. Déjà ce n'était plus seulement dans le secret des demeures privées qu'on abandonnait les rites romains, mais même dans les lieux publics, sur le forum et au Capitole, il y avait une foule de femmes qui, pour sacrifier aux dieux et pour les invoquer ne suivaient plus les coutumes ancestrales. Sacrificateurs et devins s'étaient emparés des esprits; ce qui contribua à en accroître le nombre, ce fut l'afflux de la plèbe paysanne, chassée de ses champs incultes qu'une longue guerre avait ravagés, et contrainte par la misère et par la peur de chercher refuge à Rome; ce fut aussi l'appât du facile profit qu'ils pouvaient tirer de la crédulité : ils l'exploitaient comme ils auraient exercé un métier autorisé. D'abord les honnêtes gens s'en indignèrent en secret, puis l'affaire fut portée au Sénat et leurs doléances devinrent officielles. Les édiles et les triumvirs aux affaires capitales reçurent du Sénat un blâme sévère pour leur inaction; mais quand ils essayèrent de chasser la foule du forum et de disperser l'appareil des sacrifices, ils faillirent être écharpés. Lorsqu'il apparut que le mal était déjà trop puissant pour que les magistrats inférieurs pussent y remédier, M. Aemilius, préteur urbain, reçut du Sénat la mission de libérer le peuple de ces superstitions. Ce magistrat donna lecture à l'assemblée du sénatus-consulte et prit un édit prescrivant que quiconque détiendrait des livres de prophéties, des formules de prières ou un rituel de sacrifices ait à lui remettre tous ces livres et tous ces écrits, avant les calendes d'avril — et interdisant d'offrir des sacrifices dans un lieu public ou consacré, suivant un rite nouveau ou étranger.

I. — SITUATION MILITAIRE DE ROME EN 213

La seconde guerre punique dure depuis cinq ans. Elle a commencé par des succès éclatants remportés par Hannibal (Trasimène 217; Cannes 216) qui lui ont livré l'Apulie, une partie du Samnium et de la Campanie. En 215 Rome a perdu l'alliance de Syracuse, tandis qu'Hannibal s'assurait celle de Philippe de Macédoine. Sans doute la tactique de temporisation, incarnée par le vieux Fabius, a-t-elle permis aux Romains de se ressaisir. L'avance victorieuse d'Hannibal a été arrêtée, la catastrophe conjurée. Mais ces succès sont purement défensifs. C'est seulement à partir de 211 que Rome sera en mesure de passer à l'offensive (prise de Capoue 211, de Syracuse 211, de Tarente 208, bataille du Métaure 207, etc.). En 213 Hannibal fait encore figure de vainqueur.

A Rome, l'inquiétude, le découragement, ou du moins la lassitude, s'emparent des esprits. Sans se livrer à une analyse psychologique détaillée, Tite-Live note seulement un profond changement survenu dans les âmes. Il l'explique par la longueur de la guerre et par l'alternance des succès et des revers, qui ne modifient pas sensiblement la situation des deux partis. L'historien ménage ici le sentiment national de ses lecteurs : en fait, depuis 218, Rome n'a guère connu que des revers et son seul succès, à vrai dire décisif mais sans éclat, c'est d'avoir mis un terme à la série de ses défaites. L'explication proposée par Tite-Live relève des lois de la psychologie générale : en tout temps, une guerre qui dure sans que rien permette d'en prévoir l'issue, provoque ce que les modernes appellent une « crise du moral » (par exemple la crise française de 1917). Dans le cas présent nous dirions que c'est « le moral de l'arrière » qui a fléchi.

II. — LA CRISE RELIGIEUSE : SES CAUSES

Mais cette crise du moral revêt un caractère singulier qui s'explique par des conditions historiques particulières. Il nous faut les déduire de notre connaissance de l'histoire du sentiment religieux chez les Romains (cf. W. Fowler. ***The religious experience of the Roman People.*** Boissier, ***La Religion romaine d'Auguste aux Antonins*** (introduction). En effet un chainon manque dans l'explication de Tite-Live : voici comment on peut le reconstituer. Si les esprits étaient profondément transformés, c'est qu'une partie importante de la population romaine avait perdu la foi en ses dieux, incapables de donner la victoire à Rome ou même de la sauver du désastre. Ici peuvent intervenir les explications des historiens modernes : la vieille religion formaliste et juridique ne répondait plus aux besoins nouveaux des âmes. En temps de crise surtout, on éprouvait avec acuité l'attrait des religions à mystères hellénistiques dont les promesses de salut parlaient au cœur des hommes, dont les dieux souffrant et mourant comme eux, mais pour ressusciter, garantissaient aux initiés le bonheur dans une autre vie (Iacchos et Zagreus, Déméter et Coré).

Tite-Live se contente de noter « l'invasion soudaine d'un zèle religieux nouveau, pour une bonne part d'origine étrangère ». Il est difficile de préciser sa pensée. Tout d'abord cette **invasion,** de toute évidence, n'a pas été **soudaine;** il est plus exact de dire que l'effervescence religieuse — et superstitieuse — se **manifeste** soudain avec une violence inattendue. Mais un long travail souterrain a précédé la crise. L'exaspération du sentiment religieux dans le peuple date à tout le moins du début de la deuxième guerre punique : la preuve en est que les chefs officiels du culte, les Pontifes, s'efforcent à plusieurs reprises de calmer l'inquiétude populaire et en quelque sorte de la canaliser, en utilisant les livres sibyllins (1) pour expier les prodiges ou remédier au désarroi causé par les désastres militaires (217 : **ver sacrum** décrété par le Sénat et lectisterne des douze grands dieux grecs; 216, après Cannes, deux vestales infidèles enterrées vives, Fabius Pictor envoyé à Delphes sur l'injonction des livres sibyllins pour consulter l'oracle d'Apollon, un Gaulois et une Gauloise, un Grec et une Grecque enterrés vivants au **Forum Boarium**).

Il résulte de ces faits qu'**externa** dans le texte désigne à coup sûr des croyances d'origine hellénique; mais il serait vain de vouloir préciser davantage. Il ne s'agit pas d'une religion déterminée, mais d'un ensemble de croyances diverses qui présentent toutes ce caractère commun de faire appel à l'imagination et au cœur plutôt qu'à la raison.

Tite-Live, dont le point de vue s'identifie avec celui des Romains qu'il qualifie de **boni** (comprenez les « conservateurs »), nous livre le fond de sa pensée, en mettant l'accent sur l'aspect **politique** de la crise, lorsqu'il suggère que le scandale était de voir au Forum et au Capitole (les deux principaux centres religieux de la cité), des foules de femmes abandonner les rites ancestraux pour sacrifier aux dieux et pour les invoquer. Tant que ces manifestations religieuses ne relèvent que du culte privé, on peut les tolérer; s'y livrer en public est un acte séditieux qui peut amener des troubles sociaux. Pour les Romains de ce temps la religion n'était pas une affaire de sentiment personnel, elle était un moyen de gouvernement; une séparation de l'église et de l'Etat eût été, pour eux, inconcevable. Abandonner le **mos patrius,** c'était ébranler le fondement politique de la cité.

A cette méfiance instinctive des nouveautés, le tempérament romain joint une misogynie très prononcée : le scandale devait donc être porté à son comble par la prépondérance de l'élément féminin parmi les adeptes des religions nouvelles. Les massacres de la deuxième guerre punique, le tempérament féminin généralement plus mystique — ou plus superstitieux — que celui des hommes, expliquent ce rôle capital joué par les femmes dans la crise religieuse.

---

(1) On sait que les livres sibyllins, confiés à la garde des décemvirs, étaient le seul recueil prophétique autorisé par la religion officielle.

J'ai parlé de superstitions. A dire vrai, le texte de Tite-Live n'est pas aussi précis que nous pourrions le souhaiter. Lorsqu'il parle de ***religio externa,*** de sacrifices et de prières publiques selon des rites nouveaux, on songe tout naturellement à l'exercice de cultes religieux. De même les **sacrificuli** (ne pas confondre avec le **rex sacrificulus** romain) désignent les prêtres sacrificateurs des religions étrangères, non reconnues officiellement. Graillot suppose même qu'il faut faire remonter à cette date la première apparition à Rome des galles de Cybèle. Mais la limite est difficile à tracer entre la religion et la superstition : les **vates,** par exemple (« devins ») peuvent difficilement être considérés comme des prêtres d'une religion définie. C'étaient de vulgaires charlatans qui exploitaient la crédulité populaire. D'ailleurs les **sacrificuli** n'avaient pas plus de scrupules et Tite-Live les unit aux **vates,** dans un commun mépris. Croyances religieuses de toute provenance et superstitions de toute nature étaient également répandues dans la plèbe romaine. Tite-Live ne devait d'ailleurs pas faire nettement la distinction entre les deux notions : il désigne par le mot **religiones** toutes les manifestations superstitieuses ou religieuses qui n'ont pas reçu l'agrément du Sénat.

Après avoir constaté le pouvoir des prêtres charlatans, Tite-Live donne l'explication du crédit étendu dont ils jouissaient. Ils trouvaient sans doute dans la plèbe romaine une clientèle nombreuse, mais le nombre de leurs dupes avait été singulièrement accru par l'afflux des paysans chassés de leurs champs par les malheurs de la guerre. Samnites, Etrusques, Ombriens, Campaniens, etc., sont venus chercher un refuge dans la capitale. Ceux d'entre eux qui, comme les Campaniens, sont originaires de l'Italie méridionale, ont été en contact direct avec la civilisation de Grande Grèce et ils ont importé à Rome les croyances hellénistiques. L'Etrurie a pu fournir des diseurs de bonne aventure. Prêtres et devins étrangers, prophètes de carrefour, charlatans de toute sorte sont nombreux à Rome dès cette époque. Ils se ressemblent tous par leur cupidité dépourvue de scrupules. Leur art n'était pas autorisé par la loi, mais aucune mesure de police ne réussit à les faire disparaître. Ils pulluleront à Rome à la fin de la République et sous l'Empire.

III. — LA RÉPRESSION

Tite-Live en distingue nettement les phases :

1. D'abord les « honnêtes gens » s'indignent en secret : cette timidité est d'ailleurs un indice frappant de la gravité de la situation et de l'ampleur prise par le mouvement quasi révolutionnaire. L'emploi du mot **boni** opposé à **sacrificuli ac vates** est significatif du mépris de l'historien pour la prêtraille et pour ses fidèles plébéiens. Les honnêtes gens se confondent pour lui avec le parti conservateur, soutien du Sénat : cette nuance politique est fréquente depuis Cicéron, champion du parti des **optimates.**

2. L'affaire est portée devant le Sénat, sans doute par un groupe de **boni** dont la démarche ressemble à ce que la langue parlementaire moderne appelle une « interpellation ». Le Sénat nous apparaît ici dans son rôle traditionnel de défenseur de la religion des ancêtres : on sait l'importance politique du **mos patrius** (cf. « La cité antique »).

3. Toutefois le Sénat, sans doute absorbé par des préoccupations d'ordre militaire, semble commettre une erreur d'appréciation; il ne se rend pas un compte exact de la gravité de cette crise morale : une simple opération de police suffira, pense-t-il, à rétablir l'ordre. Il en charge tout naturellement les édiles et les **tresviri capitales.** En effet la police des rues fait partie des attributions des édiles; ceux-ci ont pour auxiliaires les **tresviri** qu'on pourrait assimiler à des commissaires de police. Ils assurent le maintien de l'ordre à Rome en faisant des rondes de nuit (on les appelle aussi **nocturni**) et en établissant des postes de garde en cas de troubles. Les pratiques extérieures des cultes religieux nouveaux amènent des rassemblements sur la voie publique, que leur devoir était de disperser. Tite-Live ne donne pas la raison de leur inaction qui leur vaut un blâme sévère du Sénat. Timidité ? Complicité peut-être...

4. Après l'échec de ces « magistrats inférieurs » (2), le Sénat a recours au préteur urbain M. Aemilius. Notons au passage une erreur de Tite-Live sur la personne : le préteur urbain était Atilius et non pas Aemilius (3), ainsi qu'il résulte d'un autre texte de l'historien (XXIV, 44, 2). Le préteur urbain — le plus élevé en dignité des préteurs — agit comme représentant des consuls absents; il a d'ailleurs reçu du Sénat une mission exceptionnelle (**negotium**) ; en effet les affaires religieuses ne rentrent pas normalement dans ses attributions.

5. L'édit rendu par le préteur se borne à exiger la remise des livres de prophéties, des formules de prières, et des rituels de sacrifice possédés par les particuliers; Tite-Live ne dit pas si des sanctions étaient prévues contre ceux qui n'obéiraient pas. Nous pouvons nous faire une idée de cette littérature religieuse en nous reportant au chapitre 12 du livre XXV; Tite-Live y raconte que parmi les livres prophétiques ainsi confisqués, les vers d'un certain Marcius étaient tombés aux mains du préteur. Des deux prédictions de Marcius, la première faisait allusion à la bataille de Cannes. La deuxième, que l'historien cite, prescrivait l'instauration de jeux en l'honneur d'Apollon. Les recueils de prophéties, les rituels de tout genre pullulaient dans l'empire romain : Suétone rapporte qu'Auguste fit brûler plus de deux mille recueils de prophéties grecs et latins, qui, sans aucune autorité ou sans autorité suffisante, avaient cours dans l'Empire, et qu'il ne conserva que les livres sibyllins, après y avoir fait un choix (Vie d'Auguste, chap. 31).

(2) Les *tresviri capitales* sont des magistrats « inférieurs » au sens propre : ils font partie des *vigintisexviri* (Bouché-Leclercq, Manuel des Institutions romaines, p. 78). Les édiles le sont, au sens large, par opposition aux magistratures supérieures : consulat, préture, censure.

(3) M. Aemilius était le nom du *praetor peregrinus* (Tite-Live, *l. c.*).

Il convient de noter la modération dont fit preuve le préteur, c'est-à-dire le Sénat. Il eût été dangereux dans un pareil moment où la tension psychologique était extrême, de prendre des mesures brutales ou cruelles. En 186 au contraire, lorsqu'éclatera le scandale des Bacchanales, la répression sera sanglante. Mais en 213, à un moment critique de la guerre contre Hannibal, le Sénat recherche l'apaisement des esprits. On remarquera que l'édit ne défend pas de rendre aux divinités étrangères un culte domestique. Il en interdit seulement le culte public dans un lieu consacré à une ou à des divinités romaines (Le Capitole et le Forum par exemple) et il proscrit les rites nouveaux ou étrangers (entendez « helléniques »).

CONCLUSION

L'intérêt principal de ce texte est de nous fournir un exemple typique des réactions de l'aristocratie sénatoriale en face de mouvements religieux dont elle ne semble pas avoir soupçonné la profondeur ni la valeur humaine, mais dont elle a parfaitement décelé le danger politique. Dans cette affaire, le Sénat fait preuve d'une prudence, d'un sens politique tout à fait remarquables. Loin de heurter de front le sentiment populaire, il lui donnera dès 212 une satisfaction partielle en obéissant aux prescriptions des **carmina Marciana.** « Les grands jeux en l'honneur d'Apollon sont organisés à la mode grecque, comme dérivatif, pour ainsi dire, à l'angoisse populaire en mal d'innovation religieuse » (Grenier). Et surtout l'installation de la Mère des dieux sur le Palatin, en 204, marquera la première victoire officielle du mysticisme gréco-oriental.

H. LE BONNIEC.

VERSION GRECQUE TRADUITE ET COMMENTÉE

(Classe de Première)

LES ACTES VALENT MIEUX QUE LES PAROLES

TEXTE

Τοῖς δὲ θρασυνομένοις [1] καὶ σφόδρ' ἑτοίμως πολεμεῖν κελεύουσιν [2] ἐκεῖνο λέγω, ὅτι [3] οὐκ ἔστιν χαλεπόν, οὔθ' ὅταν βουλεύεσθαι δέῃ [4], δόξαν ἀνδρείας λαβεῖν, οὔθ' ὅταν κίνδυνός τις ἐγγὺς ᾖ, δεινὸν εἰπεῖν φανῆναι, ἀλλ' ἐκεῖνο [5] καὶ χαλεπὸν καὶ προσῆκον [6] ἐπὶ μὲν τῶν κινδύνων τὴν ἀνδρείαν [7] ἐνδείκνυσθαι, ἐν δὲ τῷ συμβουλεύειν φρονιμώτερα τῶν ἄλλων εἰπεῖν ἔχειν. Ἐγὼ δ' [8] ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίζω, τὸν μὲν πόλεμον τὸν πρὸς βασιλέα χαλεπὸν τῇ πόλει, τὸν δ' ἀγῶνα τὸν ἐκ τοῦ πολέμου ῥᾴδιον ἂν συμβῆναι [9]. Διὰ τί ; ὅτι [10] τοὺς μὲν πολέμους ἅπαντας [11] ἀναγκαίως ἡγοῦμαι τριήρων καὶ χρημάτων καὶ τόπων δεῖσθαι, ταῦτα δὲ πάντ' ἀφθονώτερ' ἐκεῖνον [12] ἔχονθ' ἡμῶν εὑρίσκω τοὺς δ' ἀγῶνας οὐδενὸς οὕτω τῶν ἄλλων ὁρῶ δεομένους ὡς ἀνδρῶν ἀγαθῶν, τούτους δ' ἡμῖν καὶ τοῖς μεθ' ἡμῶν κινδυνεύουσι [13] πλείους ὑπάρχειν νομίζω. Τὸν μὲν δὴ [14] πόλεμον διὰ ταῦτα παραινῶ μηδ' ἐξ ἑνὸς τρόπου προτέρους ἀνελέσθαι, ἐπὶ δὲ τὸν ἀγῶν' ὀρθῶς φημὶ παρεσκευασμένους ὑπάρχειν χρῆναι.

DÉMOSTHÈNE : *Discours sur les Symmories* (8-9-10).

TRADUCTION

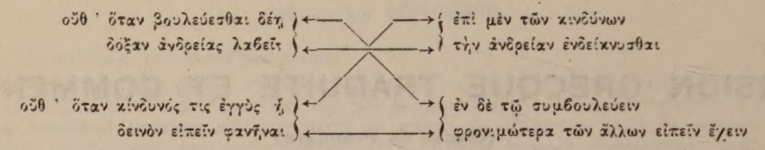
A ceux qui se montrent audacieux et qui nous exhortent à engager la guerre sans aucun retard, je déclare ceci : il n'est pas difficile ni lorsqu'il faut délibérer, de se faire une réputation de courage, ni lorsqu'un danger menace, de se montrer un orateur habile; mais ce qui est à la fois difficile et utile, c'est en face du danger de manifester ce courage, dans les délibérations, de pouvoir proposer des avis plus sensés que les autres. En ce qui me concerne, Athéniens, mon avis est que cette guerre dont il est question contre le roi est pour notre cité une entreprise difficile alors que pourtant le combat qu'entraînerait cette guerre serait aisément gagné. Pourquoi cela ? C'est que toutes les guerres, sans exception, exigent inévitablement, me semble-t-il, des trières, des fonds, des positions stratégiques, toutes choses dont notre adversaire dispose en plus grande abondance que nous, c'est un fait; les combats, au contraire, ne demandent, je le constate, rien d'autre que des hommes de cœur, ce dont nous sommes, comme ceux qui partagent nos dangers, plus largement pourvus, je crois. Il s'ensuit que, pour ces raisons, je vous exhorte à n'engager la guerre sous aucun prétexte, mais qu'il faut, je l'affirme, vous tenir vraiment prêts au combat.

COMMENTAIRE LITTÉRAIRE

Le « Discours sur les Symmories » d'où a été extrait ce texte, date de 354 et il est le premier discours politique qu'ait prononcé Démosthène. Les « Symmories » sont les classes au nombre de 20, entre lesquelles ont été répartis les contribuables athéniens pour supporter le fardeau de la reconstitution de la flotte. Cette dernière a été quelque peu négligée les années précédentes. Or le bruit se répandait que le roi des Perses Artaxerxès III Ochos préparait une expédition contre les Grecs. Démosthène s'opposant aux songe-creux qui ne « rêvent que plaies et bosses », propose à ses concitoyens une politique réaliste dont le premier acte doit être la reconstitution de la flotte par une réorganisation du système des Symmories de façon à pouvoir à la fois parer à toute agression et acquérir une certaine prépondérance sur les autres cités grecques. Démosthène expose l'ensemble de son projet d'une façon extrêmement précise et nette.

Le passage que nous avons sous les yeux constitue le développement d'un lieu commun : « Les actes valent toujours mieux que les paroles », mais soigneusement appliqué au cas particulier qui se présente à l'orateur. Ce dernier nous apparaît comme un bon élève des rhéteurs d'abord par la subtile distinction qu'il établit entre « guerre » et « combat » et les conséquences qu'il en déduit, ensuite par la construction et le style du passage. L'on devra y remarquer le jeu habile, quoiqu'un peu monotone, des μέν et des δέ ainsi que l'utilisation constante qui est faite de la symétrie soulignant généralement une antithèse. Nous avons ainsi le triple groupe antithétique: τὸν μὲν πόλεμον...... τὸν δ᾽ἀγῶνα : τοὺς μὲν πολέμους...... τοὺς δ᾽ἀγῶνας : τὸν μὲν δὴ πόλεμον ...... ἐπὶ δὲ τὸν ἀγῶν᾽ ὀρθῶς......

Mais la pensée s'exprime avec encore plus de subtilité dans la première phrase qui présente un exemple tout à fait remarquable d'opposition habile des idées et des mots par l'association de la symétrie et du chiasme. Cette construction peut s'exprimer dans le schéma suivant:



C'est adroit; trop adroit peut-être, car le texte nous apparaît comme un exercice de rhétorique extrêmement ingénieux mais manquant quelque peu de chaleur.

COMMENTAIRE GRAMMATICAL

Remarque générale. — La traduction devra s'efforcer de respecter le plus possible le mouvement du texte, la valeur et la place des mots.

(1) τοῖς δὲ θρασυνομένοις. Il s'agit bien entendu des adversaires de Démosthène qui réclament « audacieusement » une guerre immédiate contre le roi de Perse.

(2) κελεύω : ici « presser par la parole » d'où « exhorter ».

(3) ὅτι a ici, comme souvent, la valeur des « deux points » du français.

(4) ὅταν...... δέῃ : construction normale puisqu'il s'agit de l'expression d'une pensée générale.

(5) ἐκεῖνο : la traduction doit s'efforcer de bien mettre en relief ce terme qui forme opposition avec ce qui précède.

(6) καί...... καί expriment une insistance et une liaison forte que la traduction se doit de souligner.

(7) Τὴν [ἀνδρείαν] : l'article se présente ici pourvu d'une sorte de valeur démonstrative et emphatique. Il en est de même plus loin de " τὸν πόλεμον ".

(8) Ἐγὼ δέ : s'oppose fortement à " Τοῖς δὲ θρασυνομένοις ".

(9) Ἂν συμβῆναι : ἄν exprime dans la proposition infinitive l'idée d'éventualité.

(10) ὅτι...... cette phrase, en particulier, gagnera en clarté et en exactitude si l'on s'efforce de respecter le plus possible dans la traduction l'ordre des mots du grec.

(11) ἅπαντας est plus fort que πάντας. Remarquer d'ailleurs sa place.

(12) ἐκεῖνον. Il s'agit bien entendu du roi des Perses.

(13) τοῖς μεθ᾽ ἡμῶν κινδυνεύουσι : ce sont les cités grecques qui sont menacées, comme les Athéniens, par une invasion éventuelle des Perses.

(14) δή. Introduit la conclusion de la démonstration instituée par Démosthène.

J. Hellegouarc'h,